De noodzaak van het overbodige

Sybren Polet

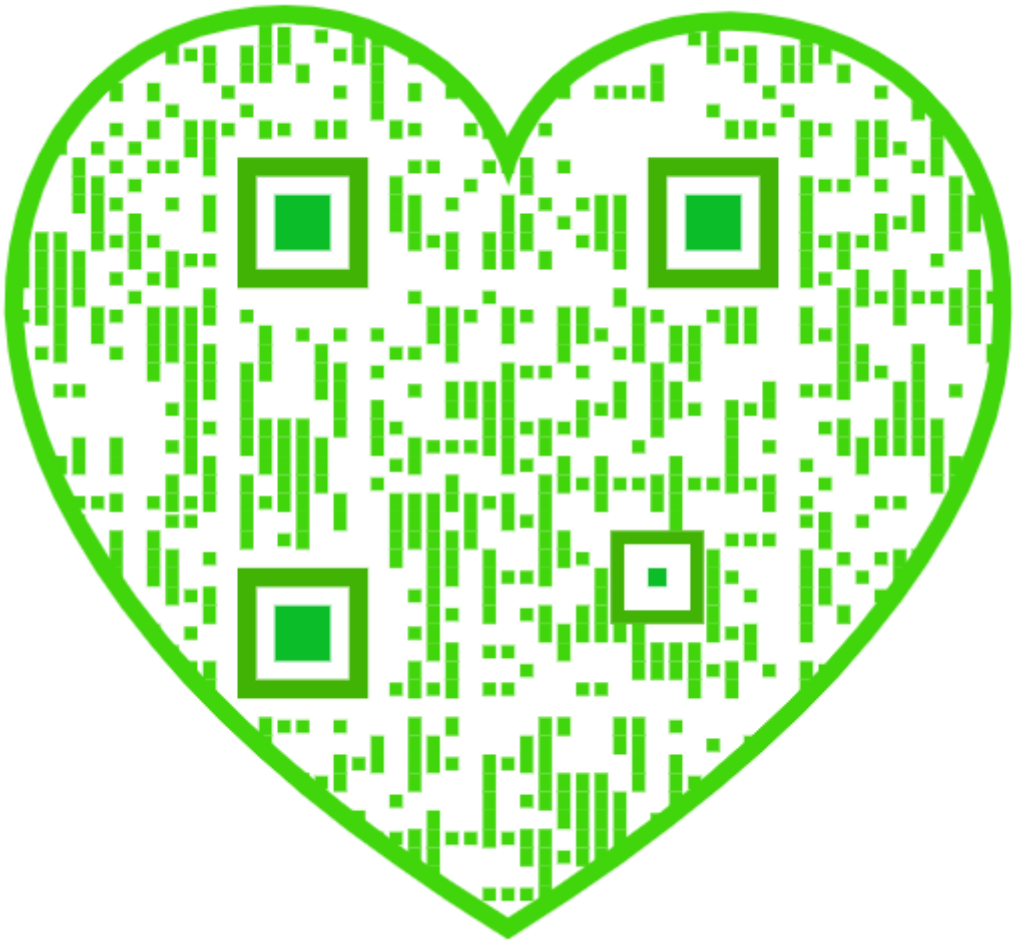
Editie Laurens Ham

bron
Sybren Polet, *De noodzaak van het overbodige* (ed. Laurens Ham). Wereldbibliotheek, Amsterdam 2014

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/pole001nood01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Ich habe nichts Definitives.
Franz Kafka

Panta tremei. / Alles trilt.

1

Narrenpraat (I)

(1)

De literatuur en de auteur vervullen in het algemeen, en zeker in onze westerse wereld, een functie die vergelijkbaar is met die van de nar in vroeger tijden; deze gedachte is allesbehalve nieuw, maar ze zal wel geldig blijven tot het moment dat de literatuur afgeschaft is en vervangen door een ander narrig medium. Tot zolang fungeren literatuur en schrijver meer dan ooit als nar. (Opvallend is dat het instituut nar afgeschaft werd op het moment dat de roman populair werd: rond 1800.) Ongeveer in dezelfde tijd ontstond al de notie van de *schrijver* als (sociale) nar. Lawrence Sterne beschouwde zich zeker als court jester / joculator, wat overigens niet helemaal hetzelfde is als optreden als sociale nar tegenover het lezerspubliek: deze rol was vooral weggelegd voor de romanfiguur Tristram Shandy, die op zijn beurt de nar van Sterne was. Het besef een sociale nar te zijn leefde sterker in een land als Duitsland, waar een strengere censuur heerste en waar men toestemming nodig had om een boek te mogen publiceren. (Jean Paul. Bonaventura!) Vgl. ook Frankrijk, waar vooral Voltaire die rol vervulde.

De hofnar hield de vorst, de tiran een=zijn lachspiegel voor, de latere volksnar stak ook de draak met het volk. De hofnar was een zowel wijze als slimme uitvinding: de vorst het zich *op zijn verzoek* confronteren met zijn eigen tegenstrijdigheden en aanvechtbaarheden om er profijt van te trekken, persoonlijk en eventueel maatschappelijk; de hofnar acteerde zijn aanvechtbare gedrag en zijn feilen voor hem en tegelijk buiten hem als

een soort acting out-rollenspel zonder al te veel consequenties voor de vorst: de nar speelde de catharsis waar hij zelf niet toe bereid of in staat was.

De vorst was dan ook niet voor niets aan zijn nar gehecht als aan een alter ego, een tweede ik dat naast zijn kiespijnlach, zijn gemengde gevoelens, ook zijn vertedering opwekte; bovendien was de kritiek onschadelijk, én vanwege zijn karakter - de kritiek vond altijd plaats in de vorm van een kwinkslag, een spitse grap - én omdat het zijn *privé*-nar was: tenslotte stond de nar *in dienst* van de vorst en zijn opdracht was in de eerste plaats hem te amuseren, op alle uren van de dag en de nacht, kortom, hij was zijn dansende, grillige schaduw en *hij kende zijn grenzen.* Zouden deze grenzen overschreden worden, bijvoorbeeld wanneer hij de vorst op fundamentele karakterfeiten zou wijzen of zou *blijven* wijzen, dan kon dit zijn einde betekenen; het alter ego mocht nooit tot superego worden. Had bijvoorbeeld de hofnar van Hendrik VIII tegen hem gezegd dat hij een bloeddorstig & doodziek vrouwenmoordenaar was en dat hij geen mannelijke nakomelingen kon krijgen, dan zou de vorst gezegd hebben: - Je hebt gelijk, mijn zoon, en hij zou hem onthoofd hebben.

De sociale functie van de nar *voor de vorst* was vervuld wanneer de vorst van zijn lachspiegel leerde om zich naar buiten toe beter te presenteren, minder vijanden te maken en misschien beter zichzelf te leren spelen.

De vorst veranderde dus niet wezenlijk, leerde weinig van zijn narrenfouten en naarmate hij ouder werd en meer aan zijn nar gehecht raakte *speelde ook hij een rol voor zijn nar,* de rol van vorst en zelfs enigszins de rol van nar, d.w.z. van vorst die als vorst voor nar speelt, iets wat vooral in oude toneelspelen goed tot zijn recht komt. (Shakespeare o.a.)

De volksnar verschilt niet wezenlijk van de hofnar en de auteur niet van beiden: de gedetailleerde overeenkomsten kunnen gemakkelijk ingevuld worden.

(2)

Van de nar uit gezien ziet de vorst er enigszins anders uit: hij ziet zijn vorst als nar. Zoals gezegd, door hem, door de nar wordt de vorst tot nar: dáár speelt hij in feite voor. Weliswaar wéét hij dat hij het eigendom is van de vorst, maar omgekeerd is die vorst ook het eigendom van hem, meer nog dan de meester in het algemeen die ook het eigendom is van de slaaf. Hij is zich voorts heel goed bewust dat hij bepaalde grenzen niet mag overschrijden en dat maakt zijn positie erg dubbelzinnig. Binnen die grenzen moet hij woekeren en een goede nar zal permanent de grenzen verkennen en ze, als hij de kans krijgt, rekken.

Voortdurend balancerend tussen wat mag en niet mag leidt hij zijn onzekere bestaan, dat heel boeiend geweest moet zijn, zelfs in het besef dat hij werd *toegestaan,* meer niet.

Vaak was de nar een gedeformeerde, een dwerg of een gedrocht. In tegenstelling tot de waanzinnige, wiens weerzin in vroeger eeuwen als 'heilig' werd beschouwd, was de gedeformeerde aan de voortdurende spotternijen van het publiek overgeleverd; hij werd bekogeld met woorden of stenen. Het was voor hem dus een levensnoodzaak om de pias uit te hangen: als hij de mensen aan het lachen kon maken had hij het gered. Een goede pias verdiende zijn brood op kermissen, een toppias werd als 'amusant' lijfnar van de vorst en was soms zeer beroemd. Zodra de vorst zich aan hem gehecht had en hij hem in zijn macht had, had hij van niemand concurrentie te duchten, ook niet van de narren van andere hoven. Vorsten mochten elkaar aanvallen, narren deden het alleen als ze op elkaars territorium ertoe uitgedaagd werden.

De overeenkomst met de literaire nar is weer treffend, immers deze is niet zelden psychisch gedeformeerd en hij beoefent het schrijven uit levensnoodzaak: hij speelt zijn eigen existentie (narratio) op straffe van gespeeld te *worden,* door krachten in of

buiten hemzelf. In het besef slechts getolereerd te worden moet hij reusachtig zijn best doen; hij moet zijn donkerste drijfveren blootleggen, zo niet overdrijven en tevens bij voorkeur binnen geaccepteerde grenzen blijven, die hij voortdurend probeert te verleggen: zijn schrijven is één permanente balance act - ook voor hemzelf.

De historische nar, om zijn positie te versterken ofwel om zich te wreken op de buitenwereld, die hem niet als volwaardig mens erkende, trachtte zijn macht over de vorst en zijn invloed in de maatschappij te vergroten door te intrigeren, gesprekken af te luisteren en gebruik te maken van confidenties van de vorst; vaak was hij namelijk niet alleen diens joculator maar in slapeloze nachten ook zijn vertrouweling en biechtvader; zijn invloed was vaak groter dan die van de hofkapelaan of -prediker en soms even groot als die van de kanselier. De nar werd zodoende ook een beetje vorst. Zijn kwinkslagen en potsen verborgen andere motieven.

Voor de literaire nar is dit allemaal niet aan dovemansoren gezegd. Veelvoudig gespletene die hij in wezen is kost het hem geen moeite tijdelijk anderen te spelen in zijn werk, of, in de wereld, zichzelf als een ander, als diva bijvoorbeeld, of als publiek-van-zichzelf, en het intrigeren, vooral in zijn werk, heeft hij zo ongeveer uitgevonden; woorden lenen zich er bij uitstek toe, tot manipuleren & intrigeren.

Het gevolg hiervan is dat literaire narren soms het gevoel hebben dat de wereld zich ten behoeve van hen afspeelt, waarna zij deze, net als de vorst, als hun alter ego beschouwen; zichzelf ziet hij, de nar, meer als superego van de wereld.

En een doodenkele maal speelt de wereld het ook zo, speelt een tijdje met de literatuur mee (:literaire narrenvorsten hebben in sommige periodes voorgeschreven hoe de liefde hoorde te zijn en hoe een mens moest handelen wilde hij waarlijk mens zijn), maar meestal niet. Meestal is de schrijver een echte nar en zijn waarde is de sociale grenswaarde die hem wordt toegekend,

door anderen. De functie van de schrijver is hier in optima forma die van de onschuldige nar die hooguit getolereerd wordt, soms zelfs als statussymbool onderhouden: zijn verdwijnen zou argwaan wekken, zijn handhaving getuigt van pluriformiteit en levensvatbaarheid van een cultuur. Maar hij moet bij voorkeur niet te hard keffen & blaffen, *ook niet te hard lachen,* want dat kan de indruk wekken dat men de wereld uitlacht, dus ook de maatschappij die hem in stand houdt. En tenslotte mag alleen de vorst lachen.

Dictators reageren overigens uiteenlopend op de grensverleggende experimenten van de literaire narren. Rechtse westerse dictators dulden vaak literaire experimenten, ten eerste omdat zij niet tegen (hyper)individuele, dus geïsoleerde gedragingen zijn en alleen sociale uitingen vrezen, en ten tweede omdat zij heel goed doorhebben dat zulke individualistische uitingsvormen nauwelijks enige sociale implicatie hebben: het toestaan wekt zelfs de illusie van tolerantie en vrijheid; linkse dictators daarentegen hebben een veel grotere, haast bijgelovige eerbied voor het woord en een groter geloof erin; woorden zijn wat ze representeren: individuele taaluitingen lokken individueel gedrag en mogelijk antisociale wensen uit, afgezien nog daarvan dat de vaak wat boerse linkse dictators niet uitgelachen wensen te worden: je ziet ze zelf ook zelden lachen en narren hebben ze dus helemaal niet nodig.

In alle gevallen leven literaire narren in een getto, waarin alleen de mate van zwijgen de reikwijdte van hun lachen bepaalt: zelfs de horzelfunctie die ze zichzelf een tijdlang toeschreven is langzamerhand een denkbeeldige geworden. Weldra zal het inzicht dagen in welke mate men nog nar is. Wat rest is een nar op zoek naar een vorst en als die er niet is of als die je niet wenst - de tv bijvoorbeeld -, zit er niets anders op dan voor jezelf voor nar te spelen, wat overigens een gezonde menselijke zaak is: ieder zijn eigen nar. En dan maar hopen niet gestenigd te worden en vooral niet te lang blijven treuren om het verlies van

de vorst, het alter ego óf van de verloren functie van alter ego.

En ondertussen blijven spelen met woorden, blijven jongleren en illusioneren. Het wekt voor jezelf de illusie dat je je zolang je speelt handhaaft, als nar.

Narrenpraat (II)

(1)

Dat ook de marginaal-vrije nar de buitenste grens van de marge niet mag overschrijden wordt door het lot van menige historische nar geïllustreerd. Tsaar Iwan de Verschrikkelijke, van wie beweerd werd dat hij zijn gasten soms honden-, katten-, hagedissen- en zelfs mensenvlees voorzette, noodde ook eens een van zijn hofnarren bij zich aan tafel. Toen de nar met zijn grappen volgens hem alle perken te buiten ging joeg hij hem weg, riep hem daarna weer terug en stortte, na hem te hebben laten knielen, een kom hete bouillon in zijn nek. Toen de nar jammerend om genade smeekte stak hij hem met een mes in de keel.

Daarop beval hij de artsen de nar weer op te kalefateren. Maar te laat, de nar was al dood. Waarop de tsaar: ‘Laat de hond maar, hij wou zelf immers niet leven.’

Het laatste is de klassieke zelfverantwoording van tirannen en beulen: het slachtoffer is de schuldige, die de beul in zijn schuld betrekt en dubbel schuldig maakt. Gestrafte narren en kunstenaars hebben alles aan zichzelf te wijten.

(2)

In vroeger tijden, bij de Dodendans, werd ook de dood wel met een zotskap afgebeeld, een grijns om de lippen; het machteloze terugslaan van het slachtoffer: de overwinnaar je eigen attri-

buut toedichten en dan lachen. Het lucht even op, maar het is tevergeefs: de dood maakt ons allen tot narren die naar zijn pijpen dansen.

De cynische projectie - zijn grijns is onze grijns - werkt alleen zolang hij nog niet toegeslagen heeft. Zijn/onze grijns heeft ook iets magisch-bezwerends: de hoop dat *hij* blijft lachen doet *ons* leven.

Narrenpraat (III)

En nu pas, helemaal aan het eind, realiseer ik me wat ik eigenlijk altijd al heb geweten, dat in feite *de taal* de nar is, niet de taal als zodanig, maar de taal van de schrijver: de taal is de nar van de schrijver en deze maakt hem op haar beurt tot nar.

*

Schrijven/dichten: de dans van twee harlekijnen. (Twee harlekijnen die zich a-synchroon, a-parallel & syncopisch ten opzichte van elkaar bewegen.) (Synchrone dans is de dodendans van 2 identieke of identiek geworden harlekijnen.)

*

De taalnar wordt soms zo agressief dat de dichter hem doodzwijgt.

*

De onzichtbare nar - een soort zintuig.

Narrenpraat (IV)

Een bekende potsenmaker en hofnar in de moslim-middeleeuwen (negende eeuw) was Aboe-Ibar. Zijn favoriete grap was redevoeringen te houden voor de gekken van de stad. Bizar gekleed als altijd sprak hij, staande op een ladder, de idioten toe die de dienaren van de kalief voor hem verzameld hadden. De nar, zelf van vorstelijken bloede, gebruikte hiervoor teksten van surrealistische allure die hij uit dooreengehusselde gespreksflarden van toevallige voorbijgangers had samengesteld en die hij nu met een ernstig gezicht voorlas. De verzamelde stadsgekken hoorden het allemaal met even grote ernst aan, wat de kalief en zijn hofhouding deed schuddebuiken.

Van deze nar, die ieder jaar een lettergreep aan zijn naam toevoegde, werd gezegd dat hij in de zeventien jaar dat hij aan het hof vertoefde een fortuin van vijftig miljoen zilverstukken wist te vergaren.

*

De zonen van scherprechters en beulen moesten vroeger het beroep van hun vader overnemen, er stond hun geen andere weg open. Bovendien droegen de beul én zijn gezin een speciale kleding, niet ongelijk aan het tweekleurige narrenpak met zijn van elkaar verschillende linker- en rechterhelft.

Beulen en narren werden a-synchroon aan zichzelf beschouwd.

De parallel doortrekkend zouden alle schizoïde dichters en pseudoniemdragers ook zo'n twee-eiig narrenpak moeten dragen om hun beroep en gespletenheid kenbaar te maken. Maar dan wel onder voorbehoud dat alle anderen het naaktkostuum van de keizer zouden dragen, bij voorkeur ook een tweedelig.

2

Illusionist, jongleur, goochelaar: je eigen illusies een fractie van een seconde voor zijn, ze dan (als illusie) realiseren.

Pas als je jezelf ingehaald hebt en de gedachte met de uitgebeelde illusie volstrekt samenvalt, ben je illusionist af.

Het verschil met de literatuur is: dat de verbeelding de dichter vaak vóór is en *blijft*. Op het moment dat de dichter zijn illusie ingehaald heeft is hij dichter af.

*

De droom die ik enkele jaren geleden had: toen ik erin slaagde twee chronometers door een uiterste wilsinspanning *enkele seconden lang* synchroon te laten lopen.

Dit gebeurde in een soort kermistent, waar allerlei gokautomaten stonden en apparaten waarin je met een magneet naar voorwerpen als horloges en armbanden kon vissen, dus op het terrein van de illusionisten!

Het gevoel van voleinding toen mij de synchroniciteit secondenlang lukte.

*

Soms als ik vogelgeluiden maak op de waranda en mussen of eksters imiteer, beantwoorden ze mijn geluiden.

Geen groter voldoening dan wanneer dieren op je reageren. (Het is een schijncontact dat nauwelijks meer is dan een soort echo van je eigen signalen, maar niettemin een reactie uit een zelfstandige vogelkeel; soms geschiedt het automatisch, soms niet en de tijdsintervallen zijn veelzeggend.)

*

Ik was vroeger zo ontzettend redelijk dat ik iedereen die het beliefde toestond mij in de rede te vallen. Op die manier kwam ik soms helemaal niet aan het woord of beweerde te nadrukkelijk iets waar ik maar half achter stond, omdat ik mij niet de tijd gunde na te denken uit vrees opnieuw in de rede gevallen te worden. Pure redelijkheid werkt soms zelfvernietigend of mondt uit in het overschreeuwen van jezelf.

Aan het strand van een baai in Baja California, bij Lands End, heb ik een gevonden-voorwerp weggeworpen om het door iemand anders opnieuw te laten vinden. *(Verloren-voorwerp.)* Het plezier in het idee was groter dan het gevoel van verlies. Het was een prachtig stuk parelmoer. Maar ik houd niet erg van parelmoer.

3

Nul o.a.

(1)

Het waarheidsgehalte van 1 + 1 = 2 is onovertroffen. Geen absurdisme, geen paradox kan het aantasten: ook niet de historische al zeer oude these dat 2 x 2 niet 4 hoeft te zijn.

In mijn meer getempereerde abstracte stemmingen put ik uit deze formule (van 1 + 1) een kinderlijke troost. Vanuit die stemming ontwikkelen de getallen zich, sereen. Hechten ze zich bijvoorbeeld aan woorden, dan is de sereniteit voorbij. Ik zou er een reeks gedichten over kunnen schrijven: niet één gedicht - onmogelijk -, nee, een *reeks.*

Ik droomde van een getal, een tussen 0 en 9 en tegelijk was het een groot getal: het was echter geen 0 of 1, geen 2 of 3, etc.,

noch had het een minteken voor zich. De poëtische mystiek van een niet-bestaand getal dus.

Maar misschien was het toch wel iets met het karakter van (een) nul - nul, onze meest mysterieuze, meest mystieke nonentiteit en een van de grote vondsten van de mensheid: het benoemen en weergeven van niets als niet-iets door middel van een getal - maar dan een getal waarvan de grenzen niet konden worden ervaren: de niet bestaande, blanco inhoud van een ontgrensde 0 die veel, zo niet alle, getallen kon omvatten.

Misschien was het dat wel waarvan ik, bij benadering, in mijn droom droomde en waarin ik verzonk.

(2)

(a) Een reusachtige 0 van staal, gewapend beton of graniet. Ik duw ertegen om hem aan het rollen te krijgen. Er zit geen beweging in. Ja, hoe harder ik duw - met mijn twee handen en schouder - hoe vager en mysterieuzer hij wordt, tot hij ten slotte geheel onzichtbaar en ontastbaar is.

Maar ik weet dat hij er staat, onwrikbaar, en dat hij er zijn zal zolang ik duw of hem probeer weg te denken. Het is blijkbaar míjn onvermijdelijke nul.

En dan, plotseling is het of hij in me is, onwaarschijnlijk groot als hij was, één ogenblik.

Daarna bevindt hij zich weer buiten mij, onwrikbaar & onzichtbaar.

(b) De eeuwige, onzichtbare 0.

De 0 als onzichtbare aanwezigheid niet vormloos, een die zijn denkbeeldige vorm oplost en alomtegenwoordig wordt: als vormloze alomtegenwoordige aanwezigheid.

Het bewustzijn van nul. (Buiten & binnen ons.)

(3)

Het onherroepelijke vervolg: de 0 die een gezicht krijgt. (Als een maangezicht eerst, maar meestal niet geprononceerder wordend. Indien wél, dan gaat de nul *lijken*.)

(4)

Het gevaar van de massa is niet eens in de eerste plaats de bedreiging en dreiging die uitgaan van het grote getal - dat soms óók: de tirannie ervan, zo ook van het dictatoriale kijk-, lees- en stemcijfer - maar het *gevoel van massa,* van ontgrensde nul.

*

Een stoet van witte nullen.

*

Leegte lokt uit (beelden, materie). De nul lokt uit (: na- én voorwerk).
Het niets lokt uit (iets) (geneigdheden) (bewustzijnsdeeltjes, woorden).
Taal lokt uit (tijd, realiteit, mij).

(5)

De 0 die in alle cijfers onzichtbaar aanwezig is. (Uitgezonderd in het cijfer 1, want daar denkt men hem ervoor of erna.)

De 0 is met de 1 de enige constante in alle getallen. (Zie het binaire stelsel, waarin alle getallen tot deze twee teruggebracht zijn.)

*

De 0 is een nog grotere uitvinding dan het wiel. Pas met de 0 is de geest goed aan het rollen gebracht.
(Is de 0 als symbool uit het wiel voortgekomen, zoals het wiel uit de zon?)

*

De ronde, dode god van de 0: hij die nooit was die hij is of is die hij was en die eeuwig niet zijn zal.

*

‘Toen verscheen mij een wonderbaarlijke cirkel.’ (Hildegard van Bingen, 12e eeuw.)

(6)

Het waarheidsgehalte van de 0 (nul) is onovertroffen.

(7)

De X een verknipte en gekruisigde 0, zoals een cirkel een rondgetrokken vierkant kan zijn en het vierkant een rechthoekige cirkel.

(8)

Een in elkaar geschrompelde, dichte nul: blinde vlek, stip op papier, eindpunt.
De hele wereld is omgeving, dezelfde die eens *in* de nul zat.

4

Nul & wiel

Om de zoveel tijd wordt het wiel opnieuw uitgevonden, desnoods in de vorm van een magische driehoek, een magisch vierkant of een mystieke nul.

*

De vierkante nul. Het scheppende wiel.

*

Gedicht: ‘klein voertuig’ op 3 vierkante wielen.
(‘Klein voertuig’: term uit de boeddhistische filosofie.)

*

Kierkegaard: ‘Het vierkant is een parodie van de cirkel.’
(Vgl. *Tao Te King:* ‘Het grootste vierkant heeft geen hoeken.’)

*

Cusanus (1401-1464), schrijver van o.a. *De docta ingnorantia* (Over de geleerde onwetendheid) en bekend om zijn ‘overgangen naar de limiet’, toonde al aan dat de omtrek van de cirkel (de nul) met een oneindig grote straal gelijk is aan een rechte lijn.
De cirkel als rechte lijn.

5

Klinkende stiltes

Bruckner: ‘Gott hat z'erts den Adam g'macht (de grondtoon), und er hat eam bald dö Eva geb'n (de kwint), und dö zwoa san net alloan blieb'n (de terts).’

In zijn arme begintijd was de kinderlijke bouwmeester van complexe muziekstracturen o.a. Chormeister van een gezelschap muzikale onbenullen, ‘Fröhsinn’ geheten. Een van de grappen die de koorleden zich veroorloofden was op een afgesproken plaats waar de meester een absoluut pianissimo verlangde helemaal geen geluid te geven.

Bruckner reageerde tevreden: ‘Ja, zo is het prima.’

Waarschijnlijk hoorde hij de melodie in zijn hoofd. Naderhand zou hij de ‘klinkende generale pauzes’ uitvinden, die hij in zijn latere symfonieën zou toepassen.

Het is deze gedachtenoot, de *pensato,* die tot de mooiste en meest essentiële uit de muziek behoort, het gehoorde onhoorbare.

Idem het gedachte woord, het tussen de regels lezen, de betekenissen en tonen van het tussenwit en margewit. Op die manier wordt ook een groot deel van de wereld en de mensen gedacht, niet alleen in filosofisch-monistische zin.

Vaak heersen de afwezigen, domineert dat wat niet is of niet meer is of nog niet is, ten dele als gevolg van doodgeboren ficties. Voor de rest spreken de levende ficties die de reële tonen en woorden en werkelijkheden *uitlokken.*

*

Het genre gematigd moderne muziek als die van Martinů: de muziek is uitstekend wanneer je ze iets in de tijd van ontstaan

terugdenkt. En waarom zou je dat niet doen als de muziek er daardoor uitstekend van wordt. Zo ook bij Nielsen. En bij Brahms in zijn tijd. (Dat is het voordeel van muziek. Bij literatuur lukt zoiets niet. De tijd verraadt zich daar onmiddellijk, alleen al door de context en het woordgebruik, de concrete beelden.)

NB. Het bovenstaande geldt voornamelijk voor de latere periode van Martinů, vooral voor enkele strijkkwartetten en symfonieën; voor een deel is de tijd aan de gematigd moderne stijlkenmerken af te horen. Het totaalresultaat: een wat later geboren Janaček.

Maar hoe moet het dan met iemand als Ives, die zijn tijd ver vooruit was? Opschuiven in de tijd? Samen met Vermeulen en Varèse? Ja, tot voorbij Martinů. En toch is het allemaal uitstekende muziek, dankzij mijn oren.

*

Ik ontdek hoe oud de indeling al is tussen: schrijvers die boeken schrijven voor *schrijvers* en zij die het doen voor een groot publiek. (Trof een notitie hierover aan bij Kierkegaard, die meende de term uitgevonden te hebben en die zichzelf een schrijver voor schrijvers noemde.)

De tweedeling wordt nog steeds gehanteerd, maar het betekent wel dat schrijvers die voor schrijvers schrijven hun verkochte exemplaren op de vingers van één hand kunnen tellen, de foute hand. De meeste schrijvers lezen publieksboeken, omdat zij die zelf schrijven en ervan houden.

Voor de achttiende-eeuwer Lichtenberg beweegt zich de schrijver, deze ‘Selbstdenker’ bij uitstek in ‘die Wörterwelt’, ja, in ‘Eine ganze Milchstrasze von Einfällen’, die men ‘passief’ en ‘actief’ kan lezen. En bij Goethe (als eerste?) bestond reeds de ‘productieve’ lezer en Montaigne schreef al dat hij evenzeer het product

van zijn boek was als het boek het product van hem.

Hoe vaker ik dergelijke formuleringen tegenkom, hoe meer ik mij door mijn geestelijke voorvaderen geschreven voel.

(Het bewustzijn in ‘woordwerelden’ (Herder e.a.) te leven of zelfs in ‘Zettelkasten’(Jean Paul) was vooral bij de preromantici en Sturm-und-Drangers groot (Lichtenberg, Herder, Jean Paul en in Engeland natuurlijk Sterne). Pas met Mallarmé, Valéry en de Russische formalisten en dan opnieuw met Arno Schmidt en andere op hem volgende moderne schrijvers & taaldenkers wordt het weer even groot.)

6

Schuilnaam

Sinds lang ervaar ik mijn *andere* naam als mijn eigenlijke, meest persoonlijke.

Hoewel de meeste kinderen in een bepaald stadium tijdelijk een andere naam aannemen die ze mooier vinden of die ze meer bij zichzelf voelen passen, zullen maar weinig mensen als het toegestaan zou worden een andere naam kiezen, want een naam is hecht gebonden aan je (gevoel van) identiteit en je oude naam verwerpen staat gelijk aan volledig afstand doen van je oude identiteit en dat brengen maar weinig mensen op. Enkelen vluchten uit noodzaak in een andere naam, maar bijna altijd zullen ze een deel van hun oude naam handhaven, de voornaam, de kernklank of alleen maar de initialen; ook misdadigers en kunstenaars doen dit, met zeer weinig uitzonderingen. Mijn eigen schuilnaam heb ik in de familie gehouden en mijn voornaam slechts gedeeltelijk gewijzigd.

Later stuitte ik op het feit dat sommige natuurvolken er twee

namen op na hielden: een dagelijkse aanspreeknaam en een geheime naam, die alleen zijzelf kenden of die hooguit aan ingewijden bekend was. Wie de geheime naam te weten kwam had macht over de drager.

(Ook sommige goden waren, plaatsvervangend, zo wantrouwig gemaakt of zo heilig, dat ze nooit met hun eigen naam aangesproken mochten worden, al was deze bekend, maar alleen met een omschrijvende eigenschap: Hij die ... etc. Goden worden daarom zo jaloers uitgebeeld omdat ze door mensen bedacht zijn en omdat hun namen en heiligheid toebedacht zijn.)

De Surinaamse slaven van vroeger bezaten zelfs drie of meer namen. Om te beginnen kenden ze een zogenaamde 'dagnaam', want aan de dag waarop ze geboren waren werd een zekere invloed toegeschreven. Uiteraard hadden slaven en bosnegers geen familienamen, maar elk dier, voorwerp, gebeurtenis kon hun naam lenen. Dit was geen vaste maar een wisselende naam; een toevallig opgevangen woord kon al de aanleiding zijn van naam te veranderen.

Naast deze namen ontvingen de pas tot slaaf gemaakte negers een nieuwe naam, een bijnaam die hun toegewezen werd door andere slaven, meesterslaven of door hun eigenaars; deze bijnaam werd voortaan hun hoofdnaam, de naam waarnaar men verplicht was te luisteren; de andere namen mochten niet gebruikt worden. Niet alleen werd de slaaf zo van zijn oude identiteit beroofd, d.w.z. van zijn sociale - want zijn diepste identiteit, de individuele die in zijn verborgen naam of namen school, behield hij -, maar ook kreeg hij een andere identiteit opgedrongen via zijn nieuwe naam, of liever, hij kreeg geen andere identiteit maar werd vrijwel identiteitsloos omdat de nieuwe naam voor hem inhoudsloos was of alleen zijn slavenidentiteit behelsde. Voor de buitenwereld waren die namen absurd, lachwekkend en eveneens gespeend van ieder sociaal-individueel kenmerk: behalve zogenaamd leuke, waren het bijbelse of mythologische namen, namen van

Griekse filosofen, beroemde wetenschappers of schrijvers, etc., zodat de slavenhouders een hele stal aartsvaders, goden & halfgoden, heersers en geleerden onder zich hadden.

Geen wonder dat de ontvluchte slaven, die ook een eigen *taal* hadden en die de vrijheid kozen via alleen aan hen doorgegeven sluipwegen, zo veel belang hechtten aan hun verborgen namen omdat deze hen, samen met hun sluiktaal, geholpen hadden te ontsnappen.

Voor een deel is dit ook de functie van de literaire schuilnaam, althans in het begin. Want na korte tijd wordt de vrijnaam al tot eigennaam en daar komt meestal geen andere geheime naam voor in de plaats, of het moet een diffuse zijn die verspreid ligt over een groot aantal fictionele namen en taalfiguren.

7

Jeruzalem & Athene

Tertullianus (± 160 - ± 220), de oude kerkvader: ‘Wat heeft Athene met Jeruzalem te maken? - () ik roep u niet op als iemand die in de scholen is opgeleid, in boekerijen gevormd en opgevoed in Attische academies en zuilenhallen - zo iemand zou zijn eigen wijsheid opspuiten. Ik wend mij tot u, de eenvoudigen, ruwen, ongevormden en ongeletterden. Zoals gij nu zijt, mits gij maar uzelf zijt, onbedorven en zuiver, gij de man van de straten en werkplaatsen.’

Al heel vroeg is men begonnen, wanneer men zijn irrationele gelijk binnen wilde halen, een beroep te doen op ‘de eenvoudigen van geest’, die als beloning ‘de hemel zouden erven’; het ging dan overigens niet zozeer of alleen om het heil van de ‘eenvoudigen’, die men vanwege hun gezonde eenvoud toch niet

hoefde te overtuigen, dan wel om de meer gecompliceerden en intelligenteren, die zich minder snel aan de kritiekloze eenvoud wensten over te geven. Vandaar dan ook zonder uitzondering de rancuneuze toon die met de zaligspreking van de eenvoudigen gepaard gaat.

De wrokkige toon komt overigens ook voort uit de gefrustreerde ziel van de geletterde zaligspreker die uit eigen ervaring weet wat de overgave aan het eenvoudsbeginsel inhoudt en wat het hem gekost heeft en nog kost, terwijl hij zich er bovendien van bewust is hoe de zelfstandig denkenden neerkijken op de zelfverkozen simpelman die alleen maar wenst te geloven en te voelen: Credo quia absurdum. Ik geloof *omdat* het ongerijmd is. Eerlijkheidshalve te lezen als: mijn geloven gelooft omdat het ongerijmd is, d.w.z. omdat mijn geloof niet bewezen kan worden; niet dat men in alles wat ongerijmd is moet (kunnen) geloven. (Credo quia credo quia absurdum.) Indien bewezen was het geen geloven meer. Geloven wordt zo toch weer tot een zelfstandige intellectuele acte van positieve aard.

(Credo quia credo, quia absurdum absurdum est.) Of op z'n heideggeriaans: Ik dicht omdat ik dicht dat het dichten zich dicht in het/mijn gedicht. Sela.

Van meet af aan wordt daarom een beroep gedaan op de manin-de-straat, die, in tegenstelling tot de geletterden, het gezonde verstand zou bezitten, of de goede gezonde smaak, of de onbesmette potentie tot verandering. Geletterdheid & nadenken zijn alleen maar een nadeel, persoonlijk verworven wijsheid is minderwaardig aan overgeleverde en alleen wie zonder deze overbodige ballast zichzelf is, is zuiver & onbedorven en *mag* zichzelf zijn.

*

‘Ich bin so grosz als Gott, Er ist als ich so klein. Er kann nicht über mich, ich unter Ihm nicht sein.’

Soms heb ik het gevoel dat ik met mijn ego, alter ego of superego hetzelfde spel speel als Angelus Silesius met God: ik ben hem (het) niet en tegelijk kan ik niet buiten hem treden. We zijn aan elkaar gekoppeld zonder elkaar altijd volledig te dekken of altijd dezelfde te zijn. Ik ben zo groot als hij (ik), etc.

Vreemd perspectief zo te lezen. Ook Silesius heeft natuurlijk in wezen over zichzelf gedicht. God als dubbel, de mens als dubbel van God en beiden als twee schizoïde *persona* aan elkaar gebonden. Sterker: twee zelfstandige, autonome personen die samen één, van beiden afhankelijke, onzelfstandige *persona* vormen.

('Gott ist ein lauter Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier.')

8

Sisiphushoofd

Begrippen ontwikkelen zich tergend traag in de tijd, wat zowel hun tekort als hun behoud is. Soms proberen we een nieuw begrip te bedenken, maar het is een Sisiphusarbeid: Sisiphus die zijn eigen steenzware hoofd tegen de berg op rolt, waar het iedere keer weer afrolt, mede omdat hij wanneer hij de top nadert niet meer in zijn ondernemen gelooft, of in zijn hoofd gelooft.

*

De simpliciteit van de synchroniciteit

Het meest opvallende aspect van het 'verrassende' toeval is de zinloosheid ervan. Verrassende toevalligheden worden door de aanhangers van de synchroniciteit van het toeval juist naar

voren gebracht als tekens van niet-toevalligheid: maar die niettoevalligheid, die zin of een verborgen zin suggereert, munt in nagenoeg alle en misschien wel in alle gevallen die ik las uit door een hoge mate van overbodigheid, onnutheid en nogal eens door een zekere naar parodie neigende lachwekkendheid, hoe frappant de voorbeelden op zichzelf ook mogen zijn. Misschien maakt juist dit ze zo raadselachtig: hun onduidbaarheid en doelloosheid: ze bewijzen *niets,* als concrete verschijningsvorm van niet-iets, dus niets dan het toeval, dat ze zijn. (Anders waren ze geen toeval, maar alleen, al of niet neutrale, realiteit of betekenisdragende structuur.)

Het toeval verschilt hierin van kunst en literatuur, die op gericht toeval berusten. Daarom is dit (vaag) gerichte, doelzoekende toeval bevredigender dan het natuurlijke toeval, dat de zinloosheid van haar natuur en dus van bijna alle gebeuren zo benadrukt. Sterker, wanneer dergelijke frappante 'synchronistische' voorbeelden in de literatuur gebruikt en eventueel als 'tekens' gehanteerd worden (zoals bijvoorbeeld in Strindbergs *Inferno*), dan profileren zij meestal de gestoordheid of hybris van de romanfiguur die die tekens naar zich toe probeert te duiden in zijn privébestaan.

Toeval, synchroniciteit ofwel 'dupliciteit van het toeval': fascinerend, maar tot nu toe zinlozer dan de ongestructureerde werkelijkheid en veel afgrondelijker: er worden relaties gesuggereerd die het karakter hebben van 'hogere' communicatie, van mystiek tegen-toeval, paranormale ordening, maar dan van een volstrekt zinloze aard, die alle zogenaamd betekenisloze, op zichzelf gerichte kunst uiterst zinvol doet schijnen. Echt toeval maakt alle gepalaver over de zinloosheid en doelloosheid van kunst tot onzin. Het gaat om kunst óf kunst-en-vliegwerk.

9

Gebed om *eeuwig* in de marge te mogen blijven. En om over het hoofd gezien te worden.
(Poging tot blanco mimicry, neutraliteit om niet ongemerkt binnengeloodst te worden in het hiernamaals van alfabet of statistiek.)

*

Geen mooier materiaal dan aangetast materiaal.

*

Eeuwigheid maakt de mensen oud. (Vrij naar Kierkegaard)

*

De tijdgrens loopt dwars door mij heen.

*

De dood als proza. Zijn woord is hiernamaals geworden.

10

Dood leven

Iedereen draagt zijn verleden met zich mee, een verleden van miljoenen jaren oud. Het is een voor mij nog steeds bevreemdende, vervreemdende gedachte en vooral het besef dat ook

mijn leven uit *dode* stof voortgekomen is en dat je zoon óók een koe is en je dochter óók een kalf dat jij hebt voortgebracht, geen droomkoe of zoiets, geen metafoor, maar een koe en een kalf, een heel paard half... Wie dit geen mensvreemde gedachte vindt heeft te weinig in de geest geleefd.

Nieuw leven uit dode materie, uit jouw materie, een troostrijke gedachte? Laat me niet lachen. Het is als een levende gedachte in een dood karkas, als maden die een kreng verlevendigen, een hobbezak vol woorden... kortom, het is om je dood te lachen.

*

De universaliteit die in de mens huist berust voor een groot deel op gemeenschappelijke beperkingen.

Die beperkingen willen de mensen bij voorkeur herkennen, ook in de kunst en de literatuur en zij kennen er dan een kwaliteit aan toe: les qualités de ses défauts, soms zelfs een esthetische kwaliteit of een humanitaire.

Daar een groot deel van die beperkingen uit automatismen, remmingen en tekorten bestaat, doen we er beter aan die universaliteit niet zonder reserves te bezien.

Kunstenaars, schrijvers, speculatieve filosofen, die er via hun vaak moeizaam verworven individualisme en creatieve methoden aan proberen te ontkomen, bevinden zich al gauw in een grensgebied en worden dan als grensgangers of illegalen beschouwd, terwijl ze zich in feite nog steeds binnen een neuronaal domein met dezelfde emotieve mogelijkheden als dat van iedereen bevinden, onderhevig aan gemeenschappelijke beperkingen die meestal veel groter zijn dan de door hen ontwikkelde verschillen.

Dit geldt, zij het minder, voor onze collectieve dromen en mythen, die vaker in een grensgebied schijnen te zijn ontstaan, enkele zelfs ver over de grens. Binnen ons huidige brein zullen de neuronale grensgangers - vaak tijdelijk - kiezen voor

limietdenken en paradoxen, maar altijd voor verbeelding.

Variatie op Hemsterhuis en zijn 'morele orgaan': de *mens* is het morele orgaan, is het morele - of immorele - orgaan waarmee de kosmos zichzelf beschouwt. Ook op die manier is de wereld een zienswijze en een levensbeschouwing, een taalfilosofie. Het is een rusteloze, zichzelf in stand houdende activiteit: van ochtendgymnastiek tot avondgebed of slaappil, en vervolgens in de droom, bewust of onbewust. Zelfreflectie van de kosmos die uitmondt in mediair taalbewustzijn: 'moreel orgaan', taalorgaan. (Morele taal.)

11

Realistische terugkoppeling

We weten, in een literair werk verwijzen literaire gegevens en relaties in de eerste plaats naar elkaar, nadat ze eerst te eniger tijd via de bewustzijns- of voorbewustzijnswerkelijkheid uit de niet-literaire werkelijkheid zijn gerekruteerd. Daarna koppelen ze opnieuw terug naar die werkelijkheid - haar beeld bijstellend, aanvullend, etc. -, waarna ze zich terugtrekken op hun eigen stellingen, vergezeld van de nieuwe beelden die nu werkelijkheidsbeelden zijn.

Het vóórstadium en de terugkoppeling op de niet-literaire werkelijkheid kan de schrijver zoveel mogelijk pogen te elimineren - iets wat Chlebnikov en de meer abstracte, 'zuivere' dichters beogen -, anderen wensen die relatering juist te handhaven, om uiteenlopende redenen.

Terugkoppeling die zich ten minste tweemaal voltrekt en die in een soort pendelbeweging de literatuur verrijkt en er - realistische - diepte aan verleent. De 'wereld'/ de 'realiteit' als derde dimensie van de literatuur, nog steeds.

Waarom zijn de bananen krom?

De bananen zijn krom omdat krom rijmt op waarom, dus vanwege de klankwerking. Daarom zijn de verbale bananen krom.

Maar de verbale bananen zouden niet krom zijn als de echte bananen niet eerst krom waren geweest.

Correctie: de niet-verbale bananen zijn niet echt krom, ze zijn alleen maar licht tot heel licht gebogen. De verbale banaan maakt ze krommer dan ze in werkelijkheid zijn.

In feite zijn daarom alleen de geverbaliseerde bananen *echt* krom.

*

Kunst naar de natuur

Ook veel abstractie is naar de natuur, zowel uit de microwereld (de vele kristalvormen, de drippings en clusters van atoomkernen, genen, DNA) als uit de macrowereld (foto's van planetenen sterrenstelsels) en verder de vele vormen en bewegingen die waargenomen kunnen worden via de elektronenmicroscoop, als energiebanen, materiestracturen, microleven; de aarde vanuit de lucht gezien: slingers, linten, parallellogrammen van akkers en weiden, lichtrozetten en glorietta's, lichtwerelden, met als derde dimensie die van de snelheid, welke een nieuw abstraheringseffect aan onze ervaringen toevoegt.

De visuele ervaringsmogelijkheden zijn sinds de Nieuwe Apparaten enorm uitgebreid, vooral met de opkomst van de elektronica, maar je vindt er tamelijk weinig van terug in de beeldende kunst en nog minder in de literatuur, zelfs al hebben sommige schrijvers een typisch tv-oog ontwikkeld, een rood of groen.

Elektronica en technologie *bezitten* is iets anders dan ermee werken. Tegen de tijd dat schrijvers en kunstenaars ze ingehaald hebben zijn ze waarschijnlijk al weer door nieuwe ontwikkelingen achterhaald: zoiets als net aan elektriciteit toe zijn wanneer elektronica sinds lang gemeengoed is. Van alle communicatiemedia is het woord het meest inerte en conservatieve. Literatuur doet weinig moeite daar verandering in aan te brengen.

Literatuur naar de natuur? naar de technologie? naar de wetenschap? Nee, literatuur naar de literatuur.

12

Spel in deze tijd is voor een groot deel na-spel in na-tijd en het heeft er ook het karakter van. (Ex-ego.)

*

Een mens die voor mens speelt. Een romanfiguur die voor mens speelt. Wie daar volgens anderen in slaagt is een normale figuur.

*

Het verschil tussen een gewone narcist en een kunstenaar is dat een narcist verliefd is op zijn eigen spiegelbeeld en een kunstenaar mede op het medium waarin hij zijn beeld weerspiegeld ziet.

*

Blaas een mens op, ieder mens - en hij zal boven je gaan hangen als een nachtmerrie: een opblaaspop die pas neerploft als je je adem inhoudt.

*

Tijd als een bij voorbaat achterhaalde notie: dreigende reuzenvoetbal die achter je aan rolt nadat je hem zelf een trap hebt gegeven, de richting doet er niet toe.

*

Sommige mensen regenen veel, anderen staan altijd droog.
Tranen zijn het waarmerk der vruchtbaren.
Tranen van urine. Tranen van woorden.

*

Secundaire identiteit

Onze secundaire identiteit drijft, teert op empathie & solidariteit. Niets is begeerlijker, niets is gevaarlijker.

De mens zou gelukkiger zijn als hij een identiteitslaag kon overslaan en meteen aan de tertiaire beginnen - of in zijn eerste volharden, een zwevende identiteit, polymorf als een poliep, een octopus met tachtig tasters en vangarmen, een protoplasmatische amoebe met wisselende pseudopoden, een variabel pseudocentrum. Zijn tertiaire persoonlijkheid heeft weer iets van die zwevende identiteit, zij het dat het gevoel in het luchtledige te zweven groter is omdat men zowel zijn ik als een uitgebreid ik achter zich gelaten heeft.

Romanfiguren wekken soms die indruk, temeer omdat ze ook nog de schrijver achter zich gelaten hebben, zijnde *hun* secundaire persoonlijkheid.

13

Golem

(1)

De romanfiguur heeft veel weg van een golem, een figuur die is en niet is. *'In de letters is alles aanwezig',* ook 'de energie van de Schepper voor het maken van een schepsel' door het zeggen van de juiste letter- en cijfercombinaties, volgens het kabbalaboek *Jezirah.* De scheppende kracht van de (volgorde der) letters is echter tevens een vernietigende: ze vernietigt=lost het (reële) denkbeeld, d.i. de golem die ze heeft opgeroepen op door middel van de omkering der letter- en cijfercombinatie. In de vroege kabbala was het niet de bedoeling dat een concrete figuur buiten het bewustzijn gestalte kreeg zoals in latere populariserende geschriften, want het alfabet behoorde tot de derde onstoffelijke wereld van de geest. De golemmagie had dan ook geen praktisch doel, alleen de macht van het heilige naamwoord, het juiste woord moest bewezen worden.

Deze praktijk komt in hoge mate overeen met het maken van literatuur in het algemeen en van de romanfiguur in het bijzonder. Centraal staan het scheppende bewustzijn en de verbeelding: de opgeroepen 'werkelijkheid' wordt opgelost en op zichzelf al min of meer gederealiseerd in de tekst, een effect dat door irrealiserende literaire procedés versterkt kan worden. De 'werkelijkheid' duurt zo lang als het magische geloof of de lectuur duurt; en: hoe abstracter de tekst, hoe korter het nabeeld.

Bovendien is het herinneringsbeeld altijd vager en minder gedetailleerd en bezit het vaak niet de schijn van werkelijkheid, nog afgezien daarvan of, en in hoeverre, dit beeld identiek is met het door de schrijver of door de tekst gesuggereerde.

Het magische geloof in de lettertekens stamt misschien uit de

tijd van de pictogrammen, de representerende tekens die kantelden en lettertekens werden. Zonder een minimum aan geloof in de literaire werkelijkheid geen scheppende literaire daad, geen golem. En het is alleen de verbeelding die in staat is de sluimerende golem te reanimeren: de lezer als tweede schepper (demiurg) of als anti-golem.

(2)

Golem Adam, die de aarde naar zijn denkbeeld herschapen heeft, aarde waaruit hij zelf eens is voortgekomen als een onbezielde klomp leem waarin leven geblazen werd, is nu druk doende zijn eigen schepping op te heffen, met inbegrip van zijn afsplitsingen en van zichzelf. De ultieme anti-creatie[1], nadat hij zijn schijnwereld al meer en meer voor echte werkelijkheid is gaan houden en de werkelijkheid, door gebrek aan verbeelding, voor schijn, met inbegrip van zichzelf op den duur. *Anti-Adam.* De mens zijn eigen golem. Hij was namelijk de juiste anti-volgorde vergeten, maar langzaam maar zeker heeft hij alle combinaties afgewerkt en nadert nu het einde van zijn mogelijkheden: waarschijnlijk de decodering van zijn eigen genen, het ‘verloren geheim’ van zijn erfelijk materiaal, die hem in staat zal stellen zichzelf op te heffen (door zich compleet te transcenderen of compleet te vernietigen). Adam zijn eigen anti-golem.

Mocht hij er voor de grote kladderadatsch in slagen robotgolems te scheppen - wat in de scheppingstraditie zou liggen - dan heeft hij het wiel der ontwikkeling verder doen rollen - zonder hem. De nieuwe Adam een robotgolem.

1 Zie Klaus Völkers Nawoord in ‘Künstliche Menschen’, München, 1971, 1976.

(3)

Eigenlijk zou de taalopdracht van de mens (hebben) moeten luiden: verstrek met de woorden de juiste anti-woorden en -woordcombinaties.

14

Narcissus

Ook als onverhoeds een ander beeld in de waterspiegel verschijnt, bijvoorbeeld van een vrouw, een hermafrodiet of een militair, ziet de bespiegelaar alleen zichzelf.

Eventuele afwijkingen van het normale beeld die hij constateert schrijft hij toe aan de werking van het medium: rimpelingen, lichtbreking, milieuvervuiling.

NB. Narcissus werd niet alleen verliefd op zijn spiegelbeeld, maar ook op zijn echo, zijn eigen woorden. En zoals voorzegd, stierf hij na het zien en horen van beide, terwijl de echo nog naklonk die hem opriep.

Uiteraard werd Narcissus ook verliefd op het medium dat hem spiegelde en door zijn rimpelingen en schaduwvlekken zijn rimpels, levervlekken en mee-eters verdoezelde; zolang het medium rimpelde en onzuiver was werd hij niet op zichzelf teruggeworpen zoals hij was en kon hij dus blijven leven; de onpreciesheid van zijn woorden vervormde de echo.

*

Vade retro, utopie

Anno nu is het nauwelijks nog mogelijk het woord utopie in de mond te nemen: de wereld is een karikatuur geworden van de utopie, zwevende stad in de verte die eens voor ons lag en die nu naar het verleden is verhuisd zonder ooit gerealiseerd te zijn geweest. De utopie ligt als utopie voorgoed *achter* ons, als een zwevende stad in de verte.

Het is al vaak opgemerkt: een utopie kan beter niet gerealiseerd worden. Maar in plaats van in Nergenshuizen, Erewhon, Nirwana of Wirwana op te lossen moet zij toch maar achter ons blijven zweven, als herinnering aan speculatiever tijden, een gepasseerd visioen dat eens onze sociale dromen mee richting heeft gegeven en dat dus, althans in het verleden, nog niet afgedaan heeft. Want zonder dat is er alleen de realiteit, die als een karikatuur van een ándere realiteit voor ons ligt, of als een karikatuur van zichzelf. Als het goed is hoort ook het realisme een illusie te zijn, een visioen, een utopie.

Tegelijk het steeds sterker wordende gevoel niet eens meer in een overgangstijd te leven, maar in een soort natijd of overtijd, die uitmondt in een ontijd die we in geen enkel opzicht kunnen voorzien en die waarschijnlijk meer anti-utopische dan utopische trekken zal vertonen, of beter: wat een utopie leek zal als anti-utopie worden ervaren. De werkelijke d.i. irreële utopie is verleden zonder ooit heden geweest te zijn.

De sociale en historische stromen zijn breder geworden, breder en sneller; ze kruipen als dikke wormen over de aarde en door de tijd, zoals de volksverhuizingsstromen voor de aanvang van de middeleeuwen, de verspreiding van de eerste mensenstammen daarvoor en de gastarbeidershorden later. Op de lange duur zullen de stromen trager worden, trager en ijler. Ze zullen zich uitdunnen in een soort halve homeostase; daarbin-

nen zal het een traag gekronkel zijn van kleine, bijna doorzichtige wormen. Ze zullen haast ongrijpbaar zijn, onzichtbaar voor het oog.

En misschien zullen we dit realiteit noemen.

15

Gemeenplaats

Sommige mensen doen uitspraken die, hoewel je ze voor het eerst hoort, toch als gemeenplaatsen aandoen, alsof ze al duizend maal gedebiteerd zijn, in de eerste plaats door henzelf. Het zijn als het ware geboren gemeenplaatsen. Andere worden het in de kortste keren omdat hun voor 't eerst uitgesproken waarheid zo overrompelend vanzelfsprekend lijkt dat ze meteen tot een vanzelfsprekendheid wordt met terugwerkende kracht ofwel tot iets wat ‘men’ altijd al geweten heeft, het hoefde alleen maar door iemand geformuleerd te worden, iemand die er toevallig op stuitte.

*

Gemeenschap

Voor mensen met uitgesproken individualistische trekken is het gemakkelijker tijdelijk in de massa op te gaan dan voor mensen met een zwak gevoel van identiteit. De eersten weten dat ze zich ieder gewenst moment aan de massa kunnen onttrekken, de anderen ervaren zeer sterk de octopusachtige zuigkracht en dreiging van de massa; zij zullen zich daarom soms ook eerder tegen sommige zinnige eisen van massa en gemeenschap schrap zetten, uit angst voor identiteitsverlies en inboeting aan zelf-

standigheid; hun altijd benadrukte individualisme kan een bewijs van zwakte zijn, evenals hun constant non-conformisme. Het individualisme van de anderen kan zich een grotere toegeeflijkheid en een vrijwillig gedeïndividualiseerde marge van redelijkheid en sociabiliteit permitteren.

*

Wormgaten

Een wel heel typerend beeld van/voor Amerika: in het huis dat we gehuurd hebben zijn de wanden van de huiskamer bekleed met gebeitste of geverfde houten latten die van onder tot boven bestippeld zijn met zwarte houtwormgaatjes; we huren meubilair en zie, het hout van de twee schrijftafels zit eveneens onder de fraaie houtwormstippen. ‘Make it old!’

De nostalgie naar privé-oud (‘Oud en nieuw antiek’), naar historisch-recente namaak, naar molm: het oogt bijna natuurlijk.

En vaak is het nog aardig ook. Het geeft aan nieuw hout iets leefbaars, althans in Amerika. Je voelt je daardoor een beetje ‘thuis’, net als in het verleden van anderen in de Oude Wereld. Wormgaten zijn belangrijk, vooral fictieve, evenals wormgaten in de tijd.

16

Alleen bestaan als spiegeling. Het blinken van een onzichtbare vis. Hij is er alleen als er een lichtstraal op valt.

*

Als God bestond, wie anders dan ik zou het kunnen bewijzen? (Vrij naar Gust Gils)

*

Samenleving: de doodstraf stellen op zelfmoord.

*

De mens:: net als Voltaire, altijd wonend op 2 mijl van de grens.

17

Een poëtische gedachte is niet een gedachte die poëtisch is of gevoelig of indrukwekkend, maar een gedachte, een dichtregel die poëzie produceert.

Sommige dichtregels blijven in hun eigen gevoelige of indrukwekkende gedachte steken en ontwikkelen niets dan die gedachte.

Hetzelfde geldt in nog sterker mate voor poëtische gevoelens; met poëtische gevoelens wordt de meeste poëzie doodgepoëtiseerd: de taal komt niet tot poëtisch leven.

In goede poëzie is iedere gedachte óók een ‘poëtisch feit’ en ieder gevoel ook of alleen een ‘poëtisch gevoel’.

*

Dat Adam (de eerste mens of onmens) met een a begint, is dat een taalwonder of de vondst van een schrijver die hem niet al te doorzichtig als alef/alfa wilde laten beginnen?

Generatief was een andere variant denkbaar geweest: Ada naast Evo, maar de schrijver was tenslotte een *man,* die zich

verkapt aan het hoofd van het alfabet stelde om de taalwereld te gaan beheersen.

Dat het woord adam - Hebreeuws voor mens - er al was zegt niets: secundaire naamgevers richten zich naar het primaire taalwonder en láten zich scheppen via het alfabet, niet via een kluit aarde.

Vandaar ook dat men Eva, d.i. de levengevende, op Adam kon laten volgen in plaats van aan hem vooraf te laten gaan. Ook zij kwam uit het alfabet voort (als een elef, een elf).

*

Een mythe scheppen - geen mythe overnemen -, daarna de mythe vernietigen.

(Een nieuwe mythe scheppen, eventueel met gebruikmaking van oude mythes.)

De droom van een mytholoog: geen realiteit, maar de realiteit van zijn mythe.

De droom van een mythomaan: de mythe van zíjn realiteit of pseudorealiteit.

De mythe van de mythe. (:Een realiteit, of de mythe van een realiteit.)

18

De horizontale dieptedimensie

De dieptedimensie van deze tijd - de ‘diepe idee’ van de negentiende eeuw - is die van het gekantelde oppervlak.

De dieptedimensie was die van het individu en de diepte*emotie* werd vooral opgewekt door de spanning tussen individu en het individu als groepsfiguur, de algemene idee, de religieu-

ze opgave e.d. (Kierkegaard). Nietzsche was waarschijnlijk de eerste consequente filosoof van de oppervlakte, het oppervlak dat zijn dieptedimensie moest zoeken in de breedte en in zijn rechtopstaande zelf de bron van mystiek en mythe. De heftigheid van de persoonlijke emoties droeg bij tot de algemene sensaties, zoals existentiële melancholie kon overgaan in religieuze diepte-ervaringen. Bij Nietzsche kantelde het oppervlak tot diepte- en hoogtedimensie en de mens werd tot horizontale vlaktedimensie.

De grote verdieper van het gekantelde oppervlak was echter Musil met zijn dagheldere mystiek zonder god: hij exponeerde alles wat de mens als individu in zich had aan psychische krachten & ontgrenzende ervaringen die niet voortkwamen uit blikseminslagen van boven, maar vanuit het menselijk bewustzijn zelf dat zich in steeds grotere rimpelingen & kringen uitbreidde.

Bij Musil wordt de oppervlakte, meer dan bij enig ander schrijver, als diepte ervaren, zozeer zelfs dat men het gevoel heeft dat in de suprème momenten het gekantelde oppervlak weer terugkantelt, dat de mens erop weer tot verticale dimensie wordt en zich opnieuw als zodanig ervaart: de mens als zijn eigen (diepte)dimensie.

Het is in feite moeilijk in te denken hoe dit anders kan. Met dien verstande, dat de gekantelde dieptedimensie de normale staat van de mens is (een staat die bijvoorbeeld bij Beckett de enige is).

De voornaamste andere dieptedimensie is die van het *gat.* Het is misschien deze sensatie die de twee verbindt of omvat: het dieper en wijder wordende gat, individueel, sociaal, dat onze oppervlakte-ervaringen ‘verdiept’ en intensiveert tot aan ‘existentiële melancholie’ toe.

Daarnaast is er, als vanouds, het gat van de historie als een meer complexe dieptedimensie. De historische 0. Een nul gevuld met historie, waar alleen de verbeelding raad mee weet.

De verbeelding herschept de historie tot een gekanteld en uitgebreid heden, de omgevallen nul waarin we moeten leven. En alleen de verbeelding is in staat die nul op te heffen.

*

Wisselstroomidee

Het komt maar een enkele maal voor dat een nieuw idee, of een oud-nieuw idee, je hele gedachtewereld een halve slag doet draaien. Zo'n recent, wisselstroom-opwekkend idee is te vinden in de inleiding tot *The Selfish Gene* van Richard Dawkins, een boek waar ik verder niet al te zeer van onder de indruk ben. In zijn inleiding tot het boek schrijft Robert L. Trivers, en hij geeft hier de essentie van Dawkins' stellingen weer: ‘if deceit is fundamental to animal communication, then there must be strong selection to spot deception and this ought, in turn, to select for a degree of self-deception, rendering some facts and motives unconscious so as not to betray - by the subtle signs of self-knowledge - the deception being practised, the conventional view that natural selection favors nervous systems which produce even more accurate images of the world must be a very naïve view of mental evolution’.

De conclusie uit de laatste zin is aanvechtbaar, ook als men de inhoud uit de voorafgaande accepteert, en zou op z'n minst genuanceerd moeten worden. De boodschap uit de eerste zin is echter zo vérdragend dat we weliswaar niet onze theorieën hoeven bij te stellen, maar wel onze visie op de natuurlijke achtergrond van sommige civilisatorische verworvenheden, als de taal, de kunst, de literatuur en de menselijke omgangs- en communicatievormen in het algemeen. Schrijvers en culturele antropologen zullen daar niet veel moeite mee hebben; zij hebben de taal al lang beschouwd als een versluierend medium, een medium dat vrijgeeft en verhult, dat moreel is (moraliseert) en -

evenals het creatieve proces - amoreel te werk gaat, dat waar is als het onbewustzijn zelf en tegelijk waarheden ontkent, soms dezelfde als die het naar voren brengt. Want een van de fundamentele functies van de taal is en blijft een anticommunicatieve of geïnverteerd communicatieve: verhullen, versluieren, liegen, bedriegen.

19

Woorden

Het hoogst bereikbare voor een dichter: God woorden in de mond leggen. (En zelf spreken: een hoger soort buikspreken.)

*

Het Woord spreekt zichzelf. (Vrij naar Eckhart) Daarna mij. (Woord's zoon.)

*

Iedere dichter zijn eigen buikspreker.

*

Laten we elkander verwoorden, want het einde der *dingen* is nabij.

20

De zee in de literatuur is een wezenlijk *andere* dan de visuele zee. Het woord zee is om te beginnen al een metafoor en het complex zee is een bewustzijnszee, een verbeeldingszee, nooit een ‘gewone’ zee die voor het strand ligt waarop een mens staat te kijken. De *andere* zee heeft hij in zich: een binnenzee waarop de dichter vaart die naar het strand kijkt waarop een mens (hijzelf) staat te kijken naar de zee waarop hij vaart.

*

Met de literaire zon en de literair-sociale atmosfeer is het net als met de echte zon: hoe heet hij daarboven in de kosmos ook mag zijn, hij verwarmt ons alleen indirect, via de omringende atmosfeer; zonder een geleidende sfeer blijft iedere zon - voor ons - een koude zon.

*

De tijd in de montageroman is een typisch ruimtelijke tijd, die van een heel ander karakter is dan die van de ons bekende tijdruimte. Het is bij uitstek de tijd van de literatuur, d.w.z. ontdaan van causaliteit suggererende chronologie die bij de dingen en gebeurtenissen zelf hoort en die hun (eventuele) relaties bepaalt: een *eigen* tijd of niet-tijd. Het is de tijd die *gemaakt* wordt (wanneer de chronologie vernietigd wordt) in een geplande (volg)orde. Literaire tijd.

*

Literatuur: het is als een lang uitgestrekt, uit-ge-rekt lot winnen, bijvoorbeeld van 100 miljoen euro, en al winnend be-

denken wat je er allemaal mee zou kunnen doen.

Maar dan blijkt dat je het lot niet *definitief* gewonnen hebt, je hebt de winnende prijs voortijdig opgebruikt en dat was dat. De uiteindelijke prijs is voor anderen.

Maar waarschijnlijk wil je die prijs niet eens meer: de realiteit ervan zou alleen maar tegenvallen.

21

Bewustzijn. Woorden. Ik denk aan iets en het ís er. En nog méér is het er als het in woorden wordt gerealiseerd, maar niet *altijd* - woorden zijn, zoals bekend, niet altijd nodig of wenselijk - tegelijk is het gezegde ook meer vastgelegd, minder *in transito,* in doorgangstoestand, hoewel voor mijn gevoel zelden onveranderlijk en voorgoed gefixeerd. Als een belemmering heb ik woorden eigenlijk nooit ervaren. Door woorden heb ik méér kunnen zeggen, niet minder.

Soms ook waren de woorden er eerder en volgde bewustzijn, volgden beelden. Vaker kwamen beide tegelijk, woorden én bewustzijn(sbeelden); zelden bleven woorden woorden alleen.

Ook voor mystieke ervaringen en poëtische gevoelens hoeven woorden geen belemmering te vormen, zoals vaak wordt gesteld; ze verrijken, verdichten, ‘concretiseren’ de ervaringen, verlengen ze misschien ook en het is voor mij nauwelijks een vraag of de diepste ‘orewoet’ niet pas op papier is ontstaan toen de geliefde daar zijn gedachte vorm kreeg, zoals met de liefde in de poëzie zo vaak is gebeurd. Woorden geven niet weer, woorden roepen op.

Woorden maken alles wat niet was en alle abstracta tijdelijk concreet, ook wanneer ze tegelijk abstracta blijven: de ultieme paradox van de taal.

Woorden als doorgangsstadium, taal in suspensie.

*

Kennis maakt complex. Kennis is complexer dan het gekende, alleen al omdat het bewustzijn complexer is dan ‘de’ werkelijkheid, de wereld der verschijnselen.

Literatuur houdt zich in eerst instantie niet bezig met ‘de’ werkelijkheid, maar met het bewustzijn van de werkelijkheid en via het bewustzijn *met* de werkelijkheid. Alleen daarom al is literatuur niet realistisch. Literatuur is kennis.

*

Pas een oordeel maakt ‘de’ werkelijkheid realistisch, een (taal) handeling moreel.

Kan men de wereld uitbeelden zoals zij is? Nee. De uitbeelding=verbeelding maakt pas de werkelijkheid.

Kan men de wereld wensen zoals zij in werkelijkheid al is?: een misverstand.

Kan men de wereld zien zoals zij zou moeten zijn?: *welke* wereld?

*

Literatuur - althans het romanproza - maakt de verbeeldingswereld ervaarbaar via analogieën en parallellen met de wereld van dingen en feiten, onzichtbare, ontstaande taalpersonen via suggesties of herinneringen aan bestaande personen in reële situaties, en in het beste geval zal het idee worden gewekt dat ze in werkelijkheid bestaan hebben, in het allerbeste dat ze eens *zullen* bestaan: taalfiguren maken het bestaan van alle andere figuren overbodig.

Dat is de essentie van literatuur.

22

Woorden en namen

‘De schrijver is ontheven van handenarbeid; hij is het die beveelt.’
Oudegyptische tekst.

*

Luther: ‘Het woord zult gij laten staan.’

*

‘Ich lebe nur noch von dem Wort anders.’
Carl Einstein: ‘Bebuquin’. (1906/09)

*

‘Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen.’
Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* (1910)

*

‘For last year's words belong to last year's language and next year's words await another voice.’
T.S. Eliot: *Four Quartets.* (1944)

*

‘Schlag das Buch zu, Name, bis der Dichter bei Laune ist, die leeren Blätter, vor denen du nur als Titel stehst, vollzuschreiben.’

Bonaventura: *Nachtwachen.* (1805)

23

De laatste lezers

En hij zeide tot God: Zult gij dan de lezers tezamen met de halfabeten verdelgen? Misschien zijn er nog vijftig lezers in het land; wilt gij dan de hele literatuur verdelgen omdat het er niet meer dan vijftig zijn? Het zij verre van u.

En de Here zeide: Indien ik vijftig lezers aantref zal ik de literatuur in stand houden om hunnentwil.

En hij zeide: Verstout heb ik mij om te spreken, hoewel ik in zak en as ben. Misschien zijn het er geen vijftig maar veertig: zult gij dan vanwege de ontbrekende tien de hele literatuur verdelgen? En de Here zeide: Neen ik, ik zal haar niet verdelgen als ik veertig goede lezers aantref.

En hij hernam: God zij mij en mijn ziel genadig, misschien zijn het er niet meer dan dertig. En de Here zeide: Ik zal haar open behouden ter wille van die dertig.

En hij zeide: Vertoorn u niet, o Heer, misschien, misschien zijn het er maar twintig. En de Here zeide: Ook dan zal ik haar niet verdelgen.

En hij zeide: Vergeef mij dat ik opnieuw de limiet van het toelaatbare verlaag, het is een godvergeten schande dat ik het zeg, maar zijn het er niet meer dan tien. En de Here zeide: Het is zo langzamerhand wel allejezus weinig, maar wees gerust, ik zal haar niet verdelgen ter wille van tien goede lezers. Ga heen en zondig niet weer tegen de Geest van de Literatuur.

En de schrijver keerde terug naar zijn schrijftafel.

Maar toen hij de pen opnam om verder te schrijven bedacht hij dat hij één vraag vergeten had te stellen, de belangrijkste.

*

Zelfbehoud

Kunst is een kwestie van zelfbehoud, zowel van jezelf als van de kunst. Wie kunst maakt en wie er kennis van nemen waren al behouden, proselieten melden zich zelden en dan nog steeds dezelfde: iedere keer is voor hen de eerste keer.

Herhaaldelijk heb ik mij de laatste tientallen jaren afgevraagd bij het lezen en zien van alle bruutheden en moordpartijen ergens op de wereld of het nog wel pas gaf door te gaan met het schrijven van literatuur, want het was niet voor de verlorenen voor wie ik schreef, maar voor een klein aantal geredden. Maar juist dat was mijn functie en na een korte verlamming hernam ik mijn verbeeldingswerk weer. Bovendien schreef ik steeds opnieuw om mijzelf (steeds opnieuw) te redden.

Op deze functie van de kunst - het vuur brandende te houden voor de eigen groep - is in de zestiger jaren door de sociaalgeengageerden ten onrechte gesmaald. Als dit vuur dooft is er geen vuur meer, voor niemand. Geen koud vuur en geen warm vuur.

Daarom is ook schrijven voor 100 lezers de moeite waard, evenals schrijven voor jezelf.

24

Americana (I)

In Madison, Wisconsin, stencilde een plaatselijke krant in de zestiger jaren de tekst van de onafhankelijkheidsverklaring en de *Bill of Rights,* de eerste tien bijlagen bij de grondwet waarin de rechten van de burgers vastgelegd waren. In een huis-aan-huisonderzoek werd de mensen gevraagd de tekst te lezen en hun eventuele instemming te betuigen door hem te ondertekenen.

Minder dan 1% bleek hiertoe bereid.

De meesten weigerden omdat de tekst een ‘Communistische’ en revolutionaire indruk maakte. Een groot aantal mensen verontschuldigde zich met te zeggen dat ze in staatsdienst waren of familieleden hadden die dit waren en dat ze niet het risico wilden lopen moeilijkheden te krijgen.

*

Nixon, voormalig anti-president van de V.S., stookte zijn open haard terwijl hij de airconditioning aan had, anders werd het te warm. Elvis Presley lag in de tuin te zonnebaden met een ventilator op zich gericht. (Een vondst overigens.)

Vergelijk: geen honger hebben en iets eetlustopwekkends tot je nemen terwijl je al te zwaarlijvig bent.

Dit toepassen op de westerse cultuur.

25

Identiteit is in de eerste plaats een gevoel van identificeren (samenvallen) met jezelf en zo werkt ook het nationaliteitsgevoel.

In beide gevallen kan een te sterk identiteitsgevoel pluralisme in de weg staan of zelfs onderdrukken, in het eerste geval met als resultaat een te star ik, in het tweede bijvoorbeeld door de vorming van een te opgefokt nationaal gevoel en een te zwaar aangezette retoriek en symboliek (Frankrijk), het smeden van een geforceerde sociaal-politieke eenheid (de voormalige Sovjet-Unie) of de wens het land te zuiveren van vreemde smetten (Duitsland, het voormalige Joegoslavië).

Vreemde invloeden, dissonerende trekken kunnen echter een verrijking - of zelfs het behoud - betekenen voor de eigen cultuur; de kracht en vitaliteit van mengculturen is juist hun bevruchtende heterogeniteit. Nog afgezien daarvan dat een star identiteitsbeeld een soepel sociaal functioneren en inspelen op veranderde sociale en sociografische omstandigheden bemoeilijkt, wat voor de evolutie in alle stadia een handicap is geweest, zoals het omgekeerde een positieve kwaliteit was.

Ian Buruma merkt in een interview op dat het gevaarlijk is wanneer mensen een zo ondefinieerbaar begrip als identiteit monolithisch beginnen voor te stellen - ofwel gaan isoleren en verabsoluteren -, waarna het erop uitloopt dat ze zich ‘een beeld scheppen van identiteit’.

Zoals eertijds ook het scheppen van een godsbeeld, kun je eraan toevoegen, een beeld van uniciteit en geforceerde oorzakelijkheid & teleologie, ja zelfs een scheppend beeld, een datmet terugwerkende kracht - zelfscheppende en kosmosscheppende krachten bezit & bezat.

In beide, of in alle drie de gevallen geldt dat een te rigide identiteitsgevoel verhindert dat anderen gezien worden zoals ze *zijn:* hun beeld of nabeeld wordt volgeprojecteerd (met een getransformeerd ik of anti-ik) en aldus gefixeerd. Men ziet die anderen zoals men ze *wil* zien en blijft ze zo zien. Een gewijzigd beeld zou met het beeld van de eigen identiteit in strijd geraken en misschien het resultaat een gevecht op leven en dood zijn, een gevecht tussen twee identiteiten, mensbeelden, protobeelden,

nabeelden, waarbij de levenden dienen als martiale vooruitgeschoven pionnen in opdracht van die beelden. Maar alleen de laatsten verwonden elkaar, vaak dodelijk, de eersten zijn onkwetsbaar.

26

Smeltende vleugels

De eeuwige jaloezie van God en goden wanneer de mens gelijk aan hen wil worden, ervan uitgaande dat hij daartoe alles in zich heeft. Zie Genesis en andere mythen.

Maar het is natuurlijk niet de angst en de jaloezie van de - door de mens bedachte - goden zelf, maar die van de mythologiserende mens zelf en dan vooral van de sjamanen en de priesters.

Vanwaar die voorbarige angst? Is het angst voor verbeelding, die als 'hoogmoed' wordt benoemd, verbeelding die geen grenzen kent? Is het angst voor verongelukking onderweg, het neerstorten vanuit duizelingwekkende droomhoogte, omdat op het laatste moment de moed het begeeft en de wassen vleugels smelten? (Droomhoogte *is* duizelingwekkend.)

Of spelen ook de angst en de jaloezie van de sjamaan en priester opnieuw een rol, bevreesd als ze zijn dat de hoogvliegende mens hen niet meer nodig zal hebben en hun kaste voor overbodig zal verklaren? Tenslotte hebben goden geen priesters nodig, alleen de zwakke, angstige aardbewoner heeft dit. Priesters zijn zich dit heel goed bewust, evenals dominees, zoals kunstenaars zich realiseren dat zij overbodig zullen zijn wanneer iedereen kunst gaat maken, al is het maar onvolmaakte of vooral onvolmaakte!

Wie zelf niet dichter de zon kan naderen laat de vleugels van

anderen smelten en suggereert zelfbestraffing, hoogmoedigheid, doldriestheid. De beloning die zij de falende in het vooruitzicht stellen is troost, geborgenheid, gemeenschap en dat is een schrale troost.

Dat de mens - vooral de man? - altijd heeft willen vliegen of zweven komt niet voort uit het feit dat onze species vroeger gevlogen heeft, we hebben gezwommen, wat overigens een andere vorm van zweven is, en daarna werden we allemaal gewiegd in vliezen, vruchtwater, later in moederarmen; misschien is het daardoor dat we - vooral mannen? - in onze dromen vliegen, een vliegen dat niet zelden overgaat in hoogvliegen, wat weer gepaard gaat met angstgevoelens voor te grote hoogte of een complete opheffing van de zwaartekracht.

Wat de oorzaak ook mag zijn, het heeft in ieder geval veel minder met seks en erotiek te maken dan Freud wilde doen geloven; zweven symboliseert waarschijnlijk bovenal hoge verwachtingen, opgewektheid, bevlogen vooruitzichten, avontuurlijkheid. Volgens een psychiater vliegen en zweven alle mannen in hun dromen, behalve zij die het beroepshalve doen.

Dat grote droomhoogte angst inboezemt is normaal; hoog boven de aarde verkeren schept de mogelijkheid diep te vallen of zo ver de ruimte in te schieten dat terugkeer onmogelijk is.

Een enkele maal heb ik gedroomd van mysterieuze ruimtereizen waarin ik door het heelal zweefde, heel reëel, heel visueel, in vrije val. Het was prachtig, fascinerend en onvoorstelbaar werkelijk, maar altijd waren er de angstgevoelens die het karakter hadden van doodsangst, hiernamaalsgevoelens: het was mijn ruimtelijk einde, een vorm van spiritueel uittreden, die overigens verschilde van de door panische angst begeleide echte uittredingen of half-uittredingen die ik een keer of drie in mijn leven tijdens de slaap gehad heb en waarbij ik eenmaal mijzelf slapend zag liggen.

Te hoog vliegen kan ook een vorm van dood betekenen, van

versterven. Vandaar toch misschien ook onze natuurlijke angst ervoor, die zijn neerslag vindt in mythes. Hoewel - de heimelijke wens te vliegen is altijd sterker en handhaaft zich tegen alle angst en priesterlijke beleringen in, in nachtdroom en dagdroom en in de literaire verbeelding. Als het moet denken we ons een koele zon in een heelal van 38 °C.

*

Zich bewust worden van zijn atomen. (Een verschrikking?)

Het bestaan & krioelen ervan, de spanning tussen het onnoemelijk aantal deeltjes, niet van ieder deeltje afzonderlijk - dat is onmogelijk? - maar wel van het idee van ieder deeltje afzonderlijk. Zo ervaar ik soms alle afzonderlijke deeltjes en alle woorden *tezamen* of het zeer reële idee van alle afzonderlijke deeltjes en woorden tezamen en het is geen verschrikking. Eerder ervaar ik het als normaal, als de normale materie en woordmaterie waaruit ik besta.

De tijd dat ik mijn materie niet bewust ben heb ik soms wel een *gevoel* van materie en woordmaterie: ik weet dat ze er is, dat ik eruit besta en ik teer erop, en dat is in de meeste gevallen voldoende of zelfs rustgevend, zo niet vitaliserend. Het is zoiets als een heel boek in je hoofd oproepen als je aan de titel denkt, bijvoorbeeld *Madame Bovary.* En hetzelfde geldt voor een muziekstuk: je herinnert je niet alle onderdelen & details, maar een soort totaalbewustzijn van boek en muziekstuk is er.

Gebruik ik een aantal cellen en een aantal woorden bewuster, dan is er tegelijk het bewustzijn van andere, een enkele maal het mystieke gevoel van álle andere, zoals sommige mensen de hele mensheid in zich ervaren. In andere gevallen is er een gevoel van verlies: een idee, een denk-beeld heeft zich gerealiseerd ten koste van een grotere bewustzijnstotaliteit.

27

Novalis: ‘Herstellung verstümmelter Fragmente und Beweis, dasz der Fond aller wircksamen Meynungen und Gedanken der Alltagswelt Fragmente sind.’ (HKA II, 593./ ‘Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen’, 66.)

*

Nietzsche: ‘Jedes Wort ist ein Vorurteil.’ (In: *Gefahr der Sprache für die geistige Freiheit*.)

*

‘*Mere* poets are as sottish as mere drankards are, who live in a continual mist, without seeing or judging anything clearly. A man should be learned in several sciences, and should have a reasonable, philosophical, and in some measure a mathematical head, to be a complete and excellent poet...’

John Dryden in ‘Notes and observations on The Empress of Morocco’.

*

Shelley: ‘Poetry comprehends all science.’

28

Fragmenten

‘Fragments are the only forms I trust.’ (Donald Barthelme:
‘Unspeakable practices, unnatural acts’.)

*

Eén fragment is geen fragment;[2] pas bij 2 fragmenten is ook het eerste een fragment.
Fragmenten maken en bestemmen fragmenten.

*

Niet alleen ‘de’ werkelijkheid of onze kennis, ook de mens wordt hoe langer hoe fragmentarischer. Of de romanfiguur het is hangt van de schrijver af: zijn in scherven gevallen Nebukadnezarbeeld.

*

De essentie van het fragment is het tussenwit, het niemandswit.
Dit wit, evenals alle margewit, heeft echter wel degelijk het aroma van de omringende taalmaterie, de tekst, *alle* tekst.

(Vgl. de fontanellen van de roman en het gedicht die niet mogen verbenen.)

2 Of iets een fragment is wordt bepaald door de vraag of men een groter geheel op het oog had of niet, niet of het een onderdeel van iets groters is, want dat is het altijd.

Het karakter van het fragment is dat het alles wat het níet is om zich heeft (het grote niemandsland, buiten-land), d.w.z. alles wat het vanuit het fragmentarische zelf kan suggereren en soms nog een beetje meer. De beperking vindt plaats door de inhoud van de volgende fragmenten, die evenwel mede door het betekenende en suggererende en dus meecreërende wit overspeeld wordt.

De schrijver bepaalt vooral de mate van wit.

29

Neologismen

De reden dat sommige mensen zich zo aan nieuwvormingen ergeren - althans in Nederland, in landen als Frankrijk en Amerika is het de gewoonste zaak van de taalwereld - is niet alleen omdat zij vinden dat iedereen zich aan groepsidioom & stijlgemeenschap hoort te houden zolang *zij* er zich aan houden, maar waarschijnlijk ook omdat ze nieuwvormingen ervaren als het opdringen van privé-idioom, dat dan algauw als ‘jargon’ pleegt te worden benoemd. De reactie heeft het karakter van: wie ben jij wel dat je ons nieuwe woorden & tekens voor kunt schrijven? Nieuwvormingen mogen alleen als ze in het verleden plaats hebben gevonden, bij voorkeur in de zestiende en de zeventiende eeuw, zoals de enig toegestane avant-garde meestal de *historische* is. Hiermee wordt alle anderen een vrijheid ontzegd die men zelf niet neemt of wenst.

Het is een geste die we vaak tegenkomen, zowel in de politiek als in de ethiek en de kunst: *wat ik niet wil* (of durf) *mag jij*

niet. En als reden voor de afwijzing is het voldoende te zeggen: Ik hou er niet van.

Dat met nieuwvormingen en verbale handtastelijkheden ook de taalvrijheid en het groepsmedium in het algemeen worden vergroot, wordt gemakshalve over het hoofd gezien. En het gemak dient de mens. Taalvrijheid & variatie is iets om naar te verlangen, niet om te realiseren.

*

In de kunst en vooral in de literatuur is de afwezigheid van iets soms belangrijker dan de aanwezigheid. Maar dan wel *van iets.* Wat dat iets zou kunnen zijn wordt gesuggereerd door de aanwezigheid en hun marges van wit en stilte, hun gaten. Wat niet geweest is kan niet afwezig zijn - behalve in de poëzie. Dichters adoreren en overmy(s)tificeren die aanwezige afwezigheden soms, lezers haten ze meestal.

Maar onder het onbekende *iets,* onder de afwezigheid van een aanwezigheid, of het omgekeerde, komt niemand op den duur uit. Betekenissen en aanwezigheden persen uit de taal of uit de witte gaten tussen de woorden is een van de wezenlijke functies van de literatuur en vooral van de poëzie. Wie denkt dat het geheimzinnig iets ontstaat door louter abstrahering of vervreemding van aanwezigheden vergist zich, evenals zij die menen dat de centrale afwezigheid een/de Idee is, want die bestaat niet in zuivere vorm, net zomin als God. Wat bestaat is een zichzelf realiserende, ten dele voorbeschikte afwezigheid, die zichzelf meeschept tot halfgeheim of halfgod.

*

Woorden in de literatuur verwijzen *niet* in de eerste plaats naar elkaar (ze zijn wel in de eerste plaats gelieerd aan elkaar). Ze verwijzen in de eerste plaats naar een ('n) werkelijkheid die buiten

de directe gelieerdheid, de interne relaties ligt en verwijzen dan naar elkaar, waarbij ieder werkelijkheidsbeeld getransponeerd wordt en tot multiple taalwerkelijkheid gemaakt; vervolgens verwijzen ze weer naar, staan voor een complexe, multiple bewustzijnswerkelijkheid die de concrete taalwerkelijkheid met haar 'toegevoegde waarde' weer overstijgt. Deze derde werkelijkheid (met haar derde-dieptedimensie van de ervaarbare realiteit) is de rijkste; anders gezegd, een autonome taalwerkelijkheid zonder de derde dimensie van de realiteit mist iets, namelijk de werkelijkheidsillusie. En ze wint aan diepte, complexiteit en impact - dus ook als taalwerkelijkheid - wanneer die werkelijkheidsillusie weer tot stand komt, hoe vaag, onbestemd en onsamenhangend of abstract het 'beeld' ervan ook mag zijn.

30

Identificatie & antidotum

Creativiteit is een productieve activiteit, die diametraal staat tegenover een louter symbiotische, waarbij de eigen individualiteit, identiteit en integriteit verloren gaan.

Productieve activiteit, vooral de esthetische, stimuleert vaak tot soortgelijke activiteit bij anderen of vooronderstelt op z'n minst een creatieve receptie, dat wil zeggen een activiteit waarbij de ander niet louter tot object wordt gemaakt, tot een louter symbiotisch product; ook als zodanig is scheppen een sociale activiteit, het schept productieve privéverhoudingen, zelfs als het gaat om solipsistische producties.

Confrontatie met solipsistische en hermetische werken is altijd nog productiever en dus vaak ook 'socialer' dan het totale, symbiotische opgaan in de buitenwereld van anderen, het zich met blinde overgave inpassen in en aanpassen aan de oppervlak-

kige ‘objectrelaties’. Het laatste is bovendien heel wat gevaarlijker omdat de consequenties groter zijn: de sociale consequenties van het eerste zijn - helaas of niet helaas - vrijwel altijd gering. Realistische objectrelaties zijn bovendien veel bedrieglijker en verkrijgen algauw een zekere vanzelfsprekendheid, terwijl van een op de spits gedreven subjectivisme een waarschuwingssignaal uitgaat, zo het zich al niet, mogelijk opzettelijk, als ongeloofwaardig aandient of zijn fictionaliteit beklemtoont. Van alle identificaties heeft de maatschappelijk-symbiotische het meeste kwaad aangericht: die met de leider, het vaderland, de religie, een ideologie, een (zogenaamd) sociale opdracht, de stichting van een heilstaat.

De esthetische identificatie, die meestal tijdelijk is, is in wezen socialer, moreler en vaak productiever, vooral wanneer zoals in de meeste moderne literatuur veelvuldig vervreemdingseffecten worden toegepast, eventueel met gelijktijdige verstrekking van een (homeopathisch) antidotum.

*

Toeval

Iedere gedachte is toeval(lig), aldus Pascal; literatuur is de kunst van het toeval: het begunstigen en exploiteren ervan, het vormgeven eraan.

Kunst en literatuur maken de werkelijkheid toevallig, ook de sociale & concrete, nog afgezien daarvan dat de wereld zelf een zich ontwikkelend toeval is, evenals de mens. Het ene toeval dat het andere bevordert én ongedaan maakt.

De suggestie dat het toeval geen toeval is karakteriseert de kunst (haar kunstmatigheid), al wenst men paradoxalerwijs de kunstmatigheid juist wel als louter toeval, d.i. als de hoogste vorm van natuurlijkheid te ervaren. Men wenst de kunst nog steeds als natuur te ervaren, als *toeval* dat *tegelijk noodzaak* is,

gericht toeval zonder andere keus: kenmerk van het volmaakte, berustend op de illusie van een conventie: de conventie dat iets zó en zó hoort te zijn wil het volmaakt én natuurlijk en definitief zijn, én natuurlijk toevallig.

31

Reus en dwerg

In iedere reus zit een dwerg, maar ook in iedere dwerg een reus. De dwerg in de reus is een soort innerlijke horzel en het doet er in wezen weinig toe of hij iets groter of kleiner wordt, want hij blijft klein; maar de reus in nuce of de levende idee reus die in een dwerg huist is veel expansiever, hij doet de dwerg op den duur exploderen of uitdijen in de breedte.

Sterft de dwerg in de reus, dan blijft er een kleine leegte achter, een gevoelig of versteend centrum, als de halve versteende foetus van een tweeling die tegelijk een gevoelig idee is, maar er valt mee te leven. Sterft de reus voortijdig in de dwerg, dan ontstaat er een grote leegte die zich nooit meer laat vullen: in het begin wordt in snel tempo al het mogelijke aangezogen om het gat te dichten, maar tevergeefs, alles verdwijnt erin. Wat blijft is een steeds legere leegte ter grootte van de hele dwerg, een leegte die schrijnender wordt naarmate er meer in verdwijnt: tot de dwerg sterft en opgaat in de reusachtige alomtegenwoordige leegte.

*

Spelen met de leegte

Geen *niets* zonder *iets.* Niets is niet denkbaar zonder iets dat eraan voorafgaat of eromheen hangt, ook al is er wellicht ooit

niets geweest zonder iets. Het niets (het niet-bestaande of ook het algemene) vertegenwoordigt als het ware de contravorm of holle vorm van wat geweest is en daarom kan men ermee spelen als met (andere) bestaansvormen, zoals men de eeuwen door ook met de dood heeft gespeeld als zijnde de meest alledaagse en vertrouwde vorm van niets.

Tot op grote hoogte doen kunstenaars niets anders: spelen met dergelijke contravormen-van-niets of algemeenheden in de hoop deze door een frenetieke inzet, veel technische foefjes en een gecalculeerd woordgebruik zo dicht mogelijk naar een realiteit toe te spelen, die dan als vorm-van-iets wordt ervaren, of tenminste als tussenvorm, welke - illusie of niet - in gedachten meer is dan een loutere bewustzijnsvorm (ongeacht het feit dat de concrete realiteit van ding & feit soms als niets wordt ervaren).

32

Amoeboïde verbeelding

Volgens Spinoza's ‘geometrische’ visie besta ik als complexe figuur van hogere orde uit meerdere kwadraten. Ik snijd, of word gesneden door een groot aantal andere kwadraten, die ik ten dele bedek of die mij bedekken: ze werken op mij in of ik op hen. De kwadraten die ik geheel bevat zijn *adequaat*: adequate kwadraten, de rest is inadequaat.

Als ik mij dit voorstel beginnen ze te bewegen, breiden zich niet uit maar bewegen: de hoeken ronden zich en langzaam maar zeker worden mijn kwadraten cirkels: ik besta nu uit cirkels van dezelfde omtrek en inhoud.

De cirkels blijven zich bewegen, kruisen elkaar, vormen nieuwe constellaties of gaan combinaties aan met andere cirkels.

En dan, langzaam maar even zeker worden mijn cirkels onregelmatiger, grilliger. Ze lijken nu op amoebes.

Vervolgens, iets minder langzaam maar even onvermijdelijk, verschijnen binnen hun onregelmatige, grillige, bewegende omtrekken de eerste *kernen,* die zich razendsnel in mijn lege vormen roeren.

En dan is het weer zover.

Dan is het weer zover en niets in mij is meer adequaat: alles is even inadequaat, in en buiten mij en ik ben zowel binnen als buiten mij.

En onmiddellijk erop beginnen de eerste kernen zich al weer te splitsen, in afzonderlijke monaden. (Ik, de eerste kerngespletene.)

En ik weet nu ook dat: als de razend snel cirkelende en wervelende kernen met hun grillige amoeboïde vormen zouden verdwijnen de wereld met een enorme klap zou imploderen en ik met hen. Reden waarom ik hun (primitieve of primaire?) constellaties met inzet van heel mijn persoonlijkheid en al mijn verbeeldingskracht poog te handhaven.

Ik verbeeld mij, dus ik ben.

33

Monster

Experiment mens. Geen monster is ooit mislukt of onaf.

Geen monster is ooit mislukt zodra het als monster is benoemd en over een eigen categorie beschikt. Daarna is een monster alleen mislukt *als* monster - en dit is nooit te bewijzen, omdat er geen ideaal of exemplarisch monster bestaat. (Alleen gemeten aan het abstracte ideaalbeeld van de mens kan een

mens mislukt en een monster genoemd worden.) Maar zolang het ideaalbeeld van de mens niet verwezenlijkt is - en waarschijnlijk zal het dat nooit - bestaan er alleen maar mensen (en monsters) die noch mislukt noch gelukt zijn.

Bestond er wel een ideaal mens, dan bestond er misschien ook een ideaal monster, van de mens uit gezien. Van het zogeheten monster uit gezien zal het monster zelf uitmaken wat een monster is. Als normaal monster is het mislukt noch gelukt.

*

Wie een vraag stelt krijgt altijd een antwoord. Wie meent dat dit niet zo is heeft niet stilgestaan bij het karakter van de vraag.

'De vraag stellen is haar beantwoorden', niet alleen als retorische gemeenplaats, maar de vraag ís het antwoord, zoals de Ouden al wisten.

Iedere vraagstelling beperkt de werkelijkheid en de mogelijkheden van de werkelijkheid; de vraag is een suggestieve, ingrenzende formule die het antwoord voorconditioneert. Dat gebeurt terecht bij vragen over de sociale werkelijkheid, die maar een beperkt aantal (rechtvaardige of juiste) mogelijkheden kent, maar over literatuur, kunst, geest, psyche kan men beter niet te veel vragen stellen, vooral over literatuur niet. Literatuur ís het antwoord dat er was voor de vragen er waren; het heeft de vraag opgeroepen en vragen moeten zichzelf maar beantwoorden. Of men beantwoordt (d.i. ondervraagt) het antwoord met een antwoord.

Leven & schrijven

Schrijven een vorm van leven? Een taalformule die zich niet uitlaat over de kwaliteit en de vorm van dat leven.

Reden waarom de formule weinigzeggend is: meer een invocatie dan werkelijkheid, meer nostalgie dan kracht, meer tot leven schrijven dan schrijvend leven. Toch doe ik weinig anders en noem mijn schrijven daarom een vorm van leven.

34

Hellend vlak

Ik weet niet of iemand het ooit genoteerd heeft - in ieder geval is het voor ieder nog duidelijk zichtbaar -: de beroemde vierkanten van Malevich zijn *niet* absoluut vierkant. Ze zijn onzuiver en hebben soms één duidelijk hellende zijde. Bij het Zwarte vierkant van 1915 is dit heel opvallend en ook de kleine herkenningsinsignes zijn allesbehalve zuiver.

Het moet vooral dit element zijn - samen met de ongelijkmatige kleurverdeling in de monochrome vlakken van de vierkanten en cirkels - die deze 'suprematistische' figuren van regelmaat en starheid redt, zoals onzuiverheid dit vaker bij kunstwerken doet. Zo ook redt een conceptionele, 'constructivistische' stilering de meer realistische werken uit de periode die erop volgt van een teveel aan (sociaal) realisme. Zowel perfectie als perfecte mimese werkt dodelijk of op z'n minst verlammend, net als alle volgehouden symmetrie en regelmaat.

Kenmerkend in dit opzicht is de stijl van de navolgers van suprematisten als Malevich en Rodchenko, de vroegere én de latere: zij perfectioneerden hun - niet met de hand getekende, maar met liniaal en passer getrokken - abstracte figuren. Gevolg: vaak heel mooi, maar ook levenlozer.

*

Stapeltje lectuur - stapeltje rotte vis

Voor dat ene kilo boek is twee kilo boom nodig; het verschil in gewicht gaat als afval het water, de lucht of de bodem in. Om de zuivere papierbestanddelen van het ruwe hout te scheiden moet het opgekookt worden met zware chemicaliën, bijvoorbeeld natronloog en natriumsulfide en het moet met chloor gebleekt worden.

Om slijmvorming op het papier tegen te gaan worden de microben die dit veroorzaken bestreden met kwikverbindingen, die na lozing de natuur ontregelen.

En dan is er het schoonwater-verbruik. Om een kilo boek te maken is een hoeveelheid water van hoge kwaliteit nodig die kan variëren van twintig tot zeshonderd liter.

Wanneer iedereen nu een beetje aan het idee gewend is dat men naast zijn stapeltje lectuur een even groot stapeltje rotte vis plus een teil water moet denken, kan men gaan lezen: dit boek bijvoorbeeld.

35

Westerse cultuur

Zelfmoord willen plegen door in de rivier te springen.

Maar ervan afzien omdat het water vervuild is.

*

God

Voor veel gelovigen is God nog zoiets als het licht van een oude ster: de ster is al eeuwigheden geleden verdwenen, maar het licht ervan is nog altijd onderweg.

Sommigen interesseert het niet te weten dat de ster allang niet meer bestaat, waar het hun om gaat is het licht dat nog straalt.

*

Een paradox is iets dat niet hoort te bestaan en daaróm bestaat.

(1 dag later:) De mens is een paradox.

De paradox die ik ben is geen paradox. (Ik-paradox.)

*

Een van de aardigste cartoonideeën die ik mij van lang geleden herinner: een man die aan het strand door twee sleutelgatogen naar een halfblote vrouw staat te kijken. De vondst is ook voor de literatuur en de kunst-in-het-algemeen van toepassing: door een sleutelgat kijken naar iets wat openlijk voor iedereen te zien is.

*

Een alternatieve schrijver en een alternatieve lezer: zij alterneren langs elkaar heen, erkennen elkaar niet als alternatief, laat staan als hún alternatief.

De alternatieve schrijver schept zijn alternatieve lezer en de alternatieve lezer negeert de alternatieve schrijver: hij had diens boeken zelf willen schrijven.

*

Literatuur: mixage van institutie en intuïtie.

*

‘Toeval geeft gedachten en toeval neemt ze; geen kunst die ze kan vasthouden of verwerven.

Ontsnapte gedachte, ik had haar neer willen schrijven; in plaats daarvan schrijf ik dat ze me ontsnapt is.’ Pascal: *Gedachten.* (473)

*

Kierkegaard: ‘Zolang ik in de tijd leef is het identiteitsprincipe slechts een abstractie.’ - ‘De verwarring ontstaat alleen omdat we leven in andere categorieën dan die gebruikt worden bij het schrijven van boeken - o ellendig boekenschrijven. Zolang ik leef leef ik tegenspraak, want het leven zelf is tegenspraak.’ (*Dagboeken,* VA 68)

(Kierkegaard: ‘Zelfmoord is [...] de enige consequentie van het identiteitsprincipe gegrond in de tijd.’)

36

De duim

De duim is het eerste uitstekende lichaamsdeel dat ons genot verschaft en uitgerekend op die duim mogen we niet zuigen.

Wie op zijn duim zuigt fantaseert, schept zich een fantasiewereld. En ook dat wordt niet toegestaan door volwassenen. Wellicht is deze genotontzegging de werkelijke bron van onze ‘castratie’-onlust.

De kinderlijke repressie vindt vooral plaats in de orale fase: eerst wordt het kind de borst - of fopspeen - onthouden: de borst als verboden terrein (wordt de verboden duim later ook als verboden tepel of begeerde fopspeen ervaren?), daarna de overheerlijke duim zelf, met alles waar die voor staat. (Een

tijdlang is het ook de grote teen die als duim fungeert.)

Vervolgens, in de anale fase, wordt de boreling opnieuw iets ontnomen wat van hem zelf is, ja dat wezenlijk deel van hem uitmaakt (de bolus of drol, die vaak nog op een duim lijkt ook): je mag er niet mee spelen en je mag hem niet in de mond stoppen.

Ten slotte, in de genitale fase, mag althans de jongen niet spelen met zijn andere uitsteeksel dat genot verschaft; hij moet opnieuw bang zijn dat het hem afgenomen wordt.

Het 'castratie'-complex, dat dus verder teruggaat dan de genitale fase, aardt misschien vooral in een duimcomplex, want het is en blijft een *complex*.

Zo ook bij dichters: zij zijn permanent bang dat hun de pen wordt ontnomen, zoals ze eveneens vaak bevreesd zijn dat deze droog komt te staan, althans in de voor-computerfase. Waar zijn ze nu bang voor? Voor de delete-toets en een onbeheersbare vinger?

*

Het recht van bestaan van hyperpersoonlijke lyriek.

Tenslotte werken sommige inrichtingen voor geestelijke gestoorden ook 1 op 1, een heel ziekteleven lang, en dan doet het er niet toe wat het kost. Zelfs de slechtst verkochte dichters werken beter dan 1 op 1 en ze krijgen daarvoor oneindig minder dan de mentaal zieke of ziekenverpleger. Toch geldt in beide gevallen dat ze goed en vakbekwaam moeten zijn, ik bedoel als (ver)pleger én als zieke.

*

Oertaal

En dan de oorsprong van de taal: de grote vraag die de taal zichzelf stelde *nadat* er taal was.

De Egyptische farao Psammetichus (664-610 v.Chr.) zocht achter de oertaal te komen door twee kleine kinderen in de bergen in absoluut isolement te houden: ze werden toevertrouwd aan een verzorger die gedood zou worden als hij ook maar één woord in hun nabijheid uitte.

Het verhaal luidt dat het eerste woord dat de kinderen spraken *bekos* was, dat in het Frygisch 'brood' bleek te betekenen.

Daar deze taal sinds lang uitgestorven was concludeerde men dat Frygisch de oertaal geweest moet zijn.

Soortgelijke experimenten met kleine kinderen werden in later eeuwen uitgevoerd o.a. door James IV van Schotland (vijftiende eeuw) en Frederik II van Hohenstaufen (1194-1250). De kinderen van de eerste bleken vloeiend Hebreeuws te spreken, die van de tweede stierven voor ze aan taal toe waren: kinderen opgeofferd aan de taalwetenschap.

(In de moderne tijd is men minder gaan zoeken naar de oertaal als wel naar een *eindtaal*.)

37

De agressie van de spiegel, zowel van de platte, de bolle als de holle, is sterker dan het ik van de dichter: de platte spiegel fixeert genadeloos - het weerbeeld doorziet hem, niet hij het beeld -, de twee andere verspreiden zijn beeld of deformeren het, tot in het onherkenbare.

Daarom richt de dichter zijn spiegel liever op het publiek, dat nu tegen het eigen gedeformeerde beeld in de aanval gaat, ofwel verliefd wordt op het gefixeerde spiegelbeeld wanneer

dit overeenstemt met de - al of niet vervormde - voorstelling van zichzelf, waarna het stokstijf blijft staan.

En dan maar hopen dat de zelfbeschouwer niet zal doorzien dat de spiegel van doorzichtig glas is gemaakt en dat het de dichter erachter is die hem, de beoogde, zijn beeld of karikatuur voorspeelt.

*

Een van de meest effectieve en slimme vormen van sociale organisatie is die van een school kleine vissen.

Een grote roofvis die op buit aast kiest één bepaald visje in de school uit als prooi en stort zich erop; hij is niet in staat de school in het wilde weg aan te vallen. De visjes weten dit en hun overlevingstactiek is hierop afgesteld: ze wisselen voortdurend van plaats, zwemmen nu eens aan de buitenkant, dan weer in het binnenste van de school, vervolgens aan de kop, om kort erop naar achteren te verhuizen. De roofvis, die volstrekt gefixeerd is op zijn prooi en niet van vis kan wisselen, is machteloos. Je stelt je voor dat hij ontredderd om de min of meer visvormige school heen zwemt, met onder zijn neus een overdaad aan de smakelijkste slachtoffers, terwijl hij ze niet eens kan aanvallen, laat staan verorberen.

Alle kleine vissen zijn potentiële slachtoffers en van plaats & functie wisselen is de verstandigste tactiek in het sociaal lichaam om te overleven; uit een grote, solitair zwemmende vis kan een andere roofvis of een school kleine piranha's brokken happen.

*

Het primair persoonlijke, het individueel bepaalde als richtsnoer voor ons handelen en denken, met inbegrip van het politieke, het filosofische en culturele? Ik moet er niet aan denken.

We maken het resultaat ervan dagelijks mee, in de politiek, in de filosofie, de cultuurpolitiek, de ‘Realpolitik’, waar persoonlijk aangepaste en bijgestelde moraal, opportunisme en angsthazerij hoogtij vieren.

Er een stelregel van maken betekent nóg meer overgeleverd zijn aan de luimen en willekeur van wie het, letterlijk, voor het zeggen hebben, als individu of als massa-individu: hun hoofdpijn, stofwisselingsstoornissen, afgunst, bekrompenheden, idiosyncrasieën, huiselijke problemen, gefrustreerde ambities, geremde stoelgang en zelfoxidatie bepalen maar al te vaak het lot of de ontwikkelingslijn van grote groepen mensen. Gaat het iemand persoonlijk goed, dan ziet hij ‘openingen’, ja, ‘historische openingen’; gaat het hem slecht, dan zit de boel potdicht. De wereldgevoelens zijn voor negen tiende persoonlijke gevoelens of ongevoelens.

38

De afstand tot

De dichtheid van de werkelijkheid en van de ideeënwereld, het is ermee als met een raster: is de afstand (leegte) tussen de punten te groot, dan krijg je geen beelden, staan de punten te dicht op elkaar, dan zie je alleen een massief grijs of zwart vlak; anders gezegd, staat de waarnemer te veraf, dan ziet hij niets, staat hij te dichtbij, dan ziet hij evenmin iets en zo is het altijd en overal.

Daarnaast: om in de werkelijkheid opgenomen te worden moet je hetzelfde rasterpatroon vertonen als dat van de werkelijkheid, anders sta je er onherroepelijk buiten. Maar eenmaal opgenomen ga je onherkenbaar op in het raster en merkt niemand je aanwezigheid, sta je erbuiten, dan mist niemand je gat. Het enige dat telt is de afstand tot, de afstand tot.

‘Ich habe es oft gesagt und werde nie davon abweichen: die Darstellung tödtet das Darzustellende, zunächst im Darsteller selbst, der das, was ihm bis danin zu schaffen machte, durch sie unter die Füsze bringt, dan aber auch für den, der sie genieszt.’ Friedrich Hebbel. (Gecit. in Otto Rank/Hans Sachs: *Ästhetik und Künstler-Psychologie*.)

Scherp en mooi geformuleerd, maar niet helemaal waar. Het gaat voornamelijk op voor schrijvers (en beeldend kunstenaars) die een, zij het nog vage, voorstelling in het hoofd hebben van iets wat ze willen maken - realisatie veroorzaakt dan vaak een gevoel van verlies en van afkappen van de vele open mogelijkheden die er waren of vermoed werden -, maar veel moderne schrijvers en kunstenaars hebben geen notie van wat ze willen maken voor ze beginnen te schrijven of te schilderen. Wat zij realiseren is het product van hun onbewuste potenties. Zij kunnen niet iets vertrappen wat er niet was of mogelijkheden afdichten die zich pas al schrijvende of schilderende voordoen. Zij schrijven zich open.

*

Het boek dat tijdens het lezen gaandeweg zijn dominerende symbool wordt: *Moby Dick* wordt Moby Dick, de walvis, die op zijn beurt het reusachtige literaire symbool is dat het hele bewustzijnscomplex omvat van kapitein Arab én dat van Melville, en hiertoe behoren ook de natuur, de oceaan, de seizoenen, het schip dat *het* schip is en dit alles tezamen wordt de wereld van het symbool. Dit is *mijn* Moby Dick, in de buik waarvan ik mij bevind, zoals *Ulysses* mijn geschreven Dublin wordt - dat *mijn* gestructureerde en geliterariseerde wereld anno 1900 is - en *Nachtwachen* mijn levenspoppenkast, met Bonaventura, de schrijver, als hoofdrolspeler.

Zo ook *Madame Bovary,* dat Madame Bovary en Frankrijk wordt en *Der Mann ohne Eigenschaften,* dat de hele Midden-Europese situatie van die tijd wordt, samengebald en gesymboliseerd in één totaalbeeld dat slechts ten dele de man zonder eigenschappen is, en niet omgekeerd. Enzovoort. (Alleen *Molloy* is en blijft niet meer dan Molloy, de mens, en hij eindigt dan ook naamloos.)

39

Alles waar dood aan kleeft wekt ongeneselijke vervreemding, dus bijna alles. Alleen mystieke gevoelens, poëzie, kunst, diepe pijn en momenten van liefdevol zelfvergeten kunnen die vervreemding tijdelijk opheffen - en natuurlijk de dood.

De dood relativeert niet, maar maakt absoluter, absoluteert het relatieve.

De dood, schepper van de ultieme realiteit, is het meest absolute dat er bestaat.

*

Volgens het anonieme *Mémoires de Hollande* uit 1678 probeerde rabbijn Menasser Ben-Israel uit Amsterdam (‘de stad’ - Mokum, het Nieuwe Jeruzalem) de mollige Josebeth te verleiden door haar wijs te maken dat in oude geschriften voorspeld was dat de Messias in Holland geboren zou worden uit haar en hem. Maar ze trapte er niet in.

Deze anekdote doet mij denken aan het werven van de schrijver om de gunst van zijn lezers. Hij probeert bij hen constant de illusie te wekken dat het verlossende woord in hen geboren zal worden uit hem en hen.

Maar wat geboren wordt als de lezer zich heeft laten verleiden is de schrijver, als nageboorte.

Arthur Koestler vermeldt in een van zijn boeken dat tijdens een wedstrijd in Monte Carlo ‘Wie lijkt het meest op Charley Chaplin’, Chaplin zelf incognito meedeed. Hij won de derde prijs.

Dit is misschien het hoogste dat een kunstenaar kan bereiken. Jezelf, je eigen *persona* hebben gerealiseerd en dat beeld vervolgens een neuslengte voorblijven. Anderen kunnen meer op je oude zelf lijken dan jij of dit beter spelen.

*

Natuurlijk houd ook ik ‘rekening’ met ‘mijn’ lezers, op mijn manier.

Op hun manier zou betekenen hun illusie uitbeelden. Helaas beschouwen ze iedere andere vorm als realiteitsvernietiging, als het ontfutselen aan hen van *hun* realiteit en dat op slinkse wijze. Of juist op niet voldoende slinkse wijze.

*

Hij: als ik voor één ding ongeschikt ben, dan is het wel om als Alvader op te treden; veeleer ben ik het type van de Alzoon, dus een geïnverteerde Alvader en uiteraard zonder diens macht en charisma. Ik gok op de solidariteit van de opstandige zonen, maar die zijn inmiddels bijna allemaal vader geworden, of grootvader.

40

Americana (II)

Amerika: home of the whopper!

Wat doe je in Amerika om een tekort aan identiteitsgevoel te compenseren? Je zet een reclamepetje op en laat je armen vol tatoeëren met standaardiconen.

Nergens ter wereld kom je zo'n groot aantal mensen tegen dat rondloopt onder de imprint van een firmanaam: Coca-Cola, Pepsi Cola, MacDonald's, Ford, Safeway, Goodyear, Mobil Oil, Big Apple en noem maar op.

Ook al wordt de gewoonte natuurlijk in de eerste plaats van elkaar overgenomen, er is wel degelijk een zekere identificatie in het geding met iets groots wat een *naam* heeft, een *grote* naam, en door dat petje op te zetten maak je deel uit van dat grote en van die naam; niet alleen ben je om die reden bereid er gratis reclame voor te maken, maar door dit te doen maak je de naam nog groter en daarmee je hoofd onder dat petje.

In Europa kom je om dezelfde reden juist maar weinig mensen tegen die zo'n hoofddeksel wensen te dragen, dan liever een haarstukje.

Ik heb toen niemand thuis was eens zo'n petje opgezet dat een monteur had laten liggen en zie, toen ik in de spiegel keek had ik ineens een vreemd gezicht; de letters wogen veel zwaarder dan letters mogen wegen, de naam had ineens een zwaarwegender betekenis die diep in mij zonk en ik begon mij ál minder te herkennen.

Ik stelde me voor hoe ik, als een mijzelf vreemd fenomeen, over straat liep, met dit petje op of met een zweethemd aan waarop: een popster (Elvis bijvoorbeeld), de naam van een universiteit die ik nooit bezocht had of die van een befaamd fast-

food-restaurant waar ik nooit at (Burger King bijvoorbeeld). Alleen de gedachte al bezorgde mij een diep identiteitsverlies dat aan volstrekte zelfvervreemding grensde.

De Amerikanen zijn er echter dol op en zouden liefst meerdere namen tegelijk dragen, mits van populaire of machtige komaf. Men wisselt zonder pijn van identiteit, maar ook weer niet onbeperkt, want de Amerikaan weet best dat er maar een beperkt aantal identiteiten bestaat en hoort te zijn. Het zou me niet verbazen als iemand zich eens onder een van zijn merknamen voorstelde. - Met Big Mac, Cal Tech of Mex Tex. Aangenaam!

Even groot als het aantal reclamepetjesdragers is de horde mannen en jongens die zich heeft laten tatoeëren, vooral op de armen, maar ook op de schouders, rug, borst. Eens zijn ze er allemaal trots op geweest en moeten er een zekere meerwaarde aan ontleend hebben. Zelfs de zielige aanblik van oudere mannen met hun gerimpelde-lijficonen heeft hen er niet van weerhouden het eveneens te laten doen, noch het vooruitzicht dat ze over twintig, dertig jaar er net zo uit zullen zien: geïllustreerde mensen vol verlepte beelden, vaak van vreemde, oosterse oorsprong, en geen weer en wind kunnen de memento's er afwissen. Het paradoxale is ook hier dat het getatoeëerde, geïllustreerde individu juist het gevoel heeft meer individualiteit te hebben verkregen, een individualiteit van collectieve aard die via het ondergane ritueel een tegelijk algemener en individueler besef schenkt: men maakt individueel deel uit van velen.

Maar o wee, als de schaamte toeslaat en men zich dagelijks via de spiegel ergert aan de snel desintegrerende beelden, levende illustraties van verval, waaronder ongetwijfeld een gerimpelde naakte meid: dag in dag uit, jaar in jaar uit is men gedwongen het aan te zien, samen met vrouwlief of vriendlief.

Ik ken geen treuriger gezicht dan zo'n geïllustreerde man van zeventig, tachtig jaar met een reclamepetje op z'n kop en

getatoeëerde bovenarmen. Als een melaatse zont hij zich in de achtertuin van zijn huis, zelden of nooit aan het strand: hij is onleesbaar geworden.

Er is slechts één beeld dat voor mij navranter is: dezelfde geïllustreerde man van tachtig jaar die met zijn hangende viltstift, waarop ook zo'n gerimpeld prikkelpoppie, moeizaam gele graffiti op een gevel pist.

41

Iedere vernieuwing begint met het doen van dingen die niet *mogen,* het werken in een openlijke illegaliteit die vaak door de schrijver zelf wordt ervaren als een nieuw verworven vrijheid. Zo gauw de meerderheid hem en zijn nieuwe vormen accepteert, is hij zijn vrijheid kwijt. Vervolgens verwijten anderen hem zijn nieuwe legaliteit.

Zijn redding is een nieuwe illegaliteit te zoeken, desnoods binnen de legaliteit. (Dit laatste is mijn methode niet, maar ik krijg er dan ook de kans niet toe.)

*

De grootste *gemeenplaatsen* worden met de grootste instemming ontvangen; individueel lijkende waarheden of uitspraken worden afgewezen omdat het geen gemeenplaatsen zijn of er niet op lijken: een stijlverschil of een ander spreekaccent is al voldoende. Meneer X als grootste gemene deler, bij tijden de grootste gemeenplaats, is zelfs als individu een dooddoener, evenals de meeste mensen die denken dat ze origineel zijn als ze een dooddoener debiteren en daarvoor applaus verwachten. Even erg zijn trouwens mensen die origineel zijn en die voortdurend willen weten dat ze het zijn. De ware origineel is hij bij wie zijn origina-

liteit tot tweede natuur is geworden en die zich misschien nauwelijks (meer) bewust is dat hij origineel is: hij beschouwt zichzelf als zijn eigen gemeenplaats en heeft daar in vrede mee leren leven, hoopt er het beste van en verwacht - vanzelfsprekend - geen applaus. Soms vermomt hij zijn uitspraken in hele of halve gemeenplaatsen om bij een groter publiek over te komen. Kijk, zeggen de mensen dan, een origineel!

*

Alle vanzelfsprekendheden, ook de literaire, voortdurend ondervragen/onzeker stellen; zijn ze juist, dan kunnen ze als tijdelijke waarheid of zekerheid gehandhaafd worden, maar nooit als vanzelfsprekendheid; zijn ze onjuist, dan moeten ze afgewezen worden, ongeacht de consequenties voor de werkelijkheid of voor de literatuur.

Een werkelijkheid die zich daar niet aan houdt is een wanwerkelijkheid, een literatuur die daar geen rekening mee houdt literatuur.

42

Het goede foute been

Een onzinnige theorie biedt evenveel kans op een geslaagd of interessant kunstwerk als een zinnige. Het belangrijkste is dat de theorie de kunstenaar aanzette zijn werk te maken; ze diende als een tijdelijke prothese, een die na een aanloopperiode weggeworpen kan worden.

Niet zelden wordt de prothese opgeraapt door kunstbeschouwers die er dankbaar gebruik van maken, waardoor zij henzelf en anderen wel eens op het foute been zetten.

En inmiddels heeft de kunstenaar op eigen benen leren staan; voortaan kan hij het zonder prothese stellen.

Maar helaas blijft zijn kunstbeen hem als een zelfstandig geworden derde lid vergezellen, iets waar hij soms kunsttranen om kan huilen.

*

Het meest inventief gaat het brein te werk wanneer je het een en ander van iets afweet, meer dan oppervlakkig op de hoogte bent. Weet je veel of bijna alles over een onderwerp, dan raakt het materiaal 'dood' of neutraal en gedraagt het brein zich als een rentenier die zijn geld in veilige, vaste rentedragende obligaties heeft belegd: het mentale kapitaal prikkelt niet meer tot risicodragende associaties, vormt uit zichzelf geen jatjes of pseudopoden meer.

Wat het productiefst is, is een permanent gecultiveerd semidilettantisme en een niet al te groot vastgelegd bezit of een gespreid bezit, met andere woorden, op verlies te spelen, (zelf) verlies dat omgezet kan worden in winst.

*

Architect Villard de Honnecourt (dertiende eeuw) schetste zijn denkbeeldige machines zonder enig vermoeden of ze ooit zouden of konden functioneren, hetzij in werkelijkheid of alleen als rationeel verbeeldingsproduct. Het was voor hem geen probleem.

Ook voor ons is het geen probleem: wij, hypermodernen, *zien* er iets in, al is het vooral Tinguelys.

De grote 'moderne' ontdekking is dat machines ook alleen op papier of op linnen kunnen functioneren en dat er, zoals onder anderen Tinguely doet, apparaten gemaakt kunnen worden die zichzelf genoegzaam zijn, terwijl ze vanuit de maatschappelijke

werkelijkheid gezien absurd of zinloos zijn. In hun eigen werkelijkheid (medium) functioneren deze apparaten optimaal: ze functioneren hun functie.

*

Het fundamenteel sociale

De meeste fundamentele gevoelens & sensaties hebben tegenwoordig een sociale component; ik bedoel niet dat de individueelste existentiële gevoelens & ervaringen *als zodanig* sociaal zouden zijn, maar wel dat ze zonder een maatschappelijke component in de meeste gevallen niet meer denkbaar zijn; het maatschappelijke is een facet van het existentiële: *angst,* angst vooral (de maatschappelijk gemartelde in de breedste zin: geluidsterreur, foltering, liefdesterreur; ook de dieptesymbolen zijn minder en minder puur 'existentieel' & archaïsch-atavistisch en worden meer en meer aan de maatschappelijke werkelijkheid ontleend), *liefde* (de verhouding tot de ander is misschien minder *automatisch* sociaal bepaald dan in vroeger tijden, maar juist door het bewust worden van de aard der relaties is het sociale aspect eerder belangrijker dan minder belangrijk geworden), *haat & afkeer* (idem, om dezelfde redenen, plus de alles doordringende infectie van sociale competitie en politiek), *eenzaamheid* (vooral maatschappelijke eenzaamheid, bij een veel minder ervaren van het goddelijke verlies, de oneindige verveling van de natuur, melancholie, enz.), gevoelens van *welbehagen* (meer en meer afhankelijk van sociale factoren, waaronder goed wonen, goede lucht, stilte, etc. en van biochemische middelen), *zelfgevoel* (een gigantisch zelfverlies en gevoelens van identiteitsverlies, vooral veroorzaakt door veranderde maatschappelijke omstandigheden, maatschappelijke vervreemding, met name in de grote steden, plus familiale vervreemding, overal), *esthetische of esthetisch-religieuze sensaties* (hier spelen sociale fac-

toren misschien niet een grotere rol, maar mogelijk wel een even grote: afhankelijk van kaste, de mogelijkheid om de juiste voorwaarden te scheppen, bijvoorbeeld van stilte bij muziek en lectuur en de *on*mogelijkheid soms om die voorwaarden te bereiken en dus om tot esthetische sensaties te geraken), *lichamelijke Funktionslust* (bijna uitgesloten die te beleven in de grote steden) - en nog speelt het sociale aspect een geringe rol in de literatuur en zouden sommigen het 't liefst wegmoffelen (ten gerieve van het 'persoonlijke' en 'louter existentiële', dat geacht wordt geïsoleerd ervaarbaar te zijn, zoals bijvoorbeeld existentiële melancholie).

Zonder de maatschappelijke ervaringswereld nu meteen gelijk te stellen met de existentiële, fundamentele of 'diepe', is het sociale toch zo belangrijk dat het tot het existentiële en fundamentele behoort. Kunst & literatuur versterken dit aspect en kunnen het maatschappelijke bij uitstek als 'existentieel' doen ervaren. Een literatuur die hiervan afziet mist een wezenlijk aspect van leven en bewustzijn.

43

Concrete abstractie

Abstractie die niet is ontstaan uit concreetheden is voor de filosofie en de literatuur van weinig waarde - scherpslijpende notitieschrijvers horen eigenlijk te zeggen: van geen enkele waarde; initiële filosofische abstracties die zich waar moeten maken met behulp van een menigte aan beelden en voorbeelden wekken wantrouwen en geven je het idee bedot te worden op privégronden.

Ook een theoretische natuurwetenschapper als Einstein kreeg zijn inzichten volgens eigen zeggen in concrete, bijna tast-

bare beelden; de theoretische formulering van de concreet-abstracte ervaring die volgde was pas geheel abstract. (Abstrait - het abstract van iets: de afgetrokken essentie.) Nadat het door het concrete stadium is heen gegaan wordt het *abstracte* idee heel direct ervaren: als een concreet idee, zoals de bij uitstek indirecte beeldtaal van de poëzie door poëzielezers wordt beschouwd als de meest directe en onmiddellijke. T.a.v. het concrete, actuele en directe is die taal indirect, voor het algemene, metaforische en indirecte hoogst direct. Het resultaat: 'indirecte communicatie' (Kierkegaard).

*

Het zwarte en het witte gat

Vergelijk: de enkele geïsoleerde en steeds meer ingedikte betekenisdragers die zich naar hun einde van betekenisloosheid toe dichten. (Mallarmé)

Daartegenover: de zwarte pagina van Sterne: de overvloed aan woordmateriaal, aan wereld, inventarisering, die zo dicht wordt dat ook hier betekenisloosheid optreedt.

De moderne schrijver beweegt zich hiertussen, soms pendelend tussen de twee uitersten: tussen de leegte, het dreigende niemandswit en de betekenisloze volte van het allemanszwart: twee zeeën waaruit alleen de creatieve sprong hem kan redden (: zwemmen voor je leven alleen is niet meer voldoende), en de ionosfeer waarin hij terechtkomt heeft altijd iets meer van het een en iets minder van het ander. En waar hij, uitgestotene uit het tijdloze van de uitersten, altijd weer in terugvalt is de tijd en wat hij, hiervan uitgaande, opnieuw en opnieuw wil veroveren is 'het ene in het vele' (Giordano Brano) of het vele in het ene (o.a. de 'myriad mind' van Coleridge) en dit zal hij blijven willen, tot hij weer in een van de uitersten belandt. Waarna hij opnieuw de *sprong* zal moeten wagen, gevolgd door de *duik.*

Beide zal hij moeten blijven doen: springen en duiken; alleen zo kan hij zijn geschreven existentie redden. Doet hij dit niet, dan valt hij over de rand van de bladspiegel in de afgrond of hij verdwijnt *in* de bladspiegel - verdwijnt in het alomtegenwoordige zwarte gat of in het dichte, verdichte witte gat.

44

De solidariteit onder hen die niet-willen-weten is zo mogelijk nog groter dan onder de traditionele niet-weters. Bij het optreden van een stoorzender treedt onmiddellijk de alarminstallatie in werking, misschien vanuit een schuldgevoel, maar vooral omdat het gevaar dreigt van een gewetensconflict dat men niet wenst en van een autoriteit of opgedrongen superego waarmee men zich niet wenst te identificeren. De rijen sluiten zich aaneen en de stoorzender wordt uitgestoten, weggelachen of doodgezwegen. Ook dit gebeurt in hoofdzaak instinctief. Wie storende signalen uit blijft zenden wordt vervolgens tot querulant of Don Quichot verklaard.

*

Duocentrisme is veel gevaarlijker dan egocentrisme. Men behandelt de tweeheid als ego, als egoïde eenheid, beschermt deze met hand en tand tegen de buitenwereld en beschouwt zich daarenboven ook nog als in hoge mate altruïstisch, zich inbeeldend dat men altijd vooral aan de ander denkt. Bijna vanzelfsprekend wordt de hele buitenwereld dan als vijandig en als uitermate inhalig ervaren omdat ze zich tegen de tweeheid richt die de ander is.

De maatschappij is één grote potlatch, ook van mensen. Hoe meer je ervan stuk kunt maken, hoe rijker en machtiger je bent. Op den duur word je een soort superdemocraat, die zijn destructiedrift op anderen weet over te dragen en gelijkelijk over de mensen verdeelt. Vervolgens trek je je flaubertijns terug als een god achter zijn vernietigde schepping en doet je beklag bij je publiek of de geschiedenis.

*

O de eeuwige grensrechters met hun vlaggetjes; meespelen doen ze nooit, maar wel altijd klaarstaan om anderen af te vlaggen die zich niet aan *hun* spelregels houden.

Want spelregels zijn mooier dan enig vrij spel, ook al bestaat er geen vrij spel zonder spelregels, voor niemand. En het gevolg? Op den duur staat iedereen langs de lijn. Staat iedereen langs de lijn naar achteren te loeren, louter om ze te kunnen betrappen op overtredingen.

En op den duur denkt iedereen dat *zij* de werkelijke spelers zijn.

En vanaf dat moment zijn ze het ook.

*

Het sociale gevoel van kunstenaars: socialisme op een onbewoond eiland.

Kunst, literatuur: zich inleven in de werkelijkheid op andere eilanden en die proberen uit te beelden.

45

Vogelcivilisatie

In Texas anno 1985 voor 't eerst een vogelnest gezien dat volledig uit kunststof was opgebouwd: het materiaal bestond uit groene plastic draadwol van het soort dat vaak als vulling dient in bonbondozen en fruitbakken. In een eerdere notitie citeerde ik een passage uit een artikel van ruim twintig jaar geleden waarin stond dat moderne vogels voor het bouwen van hun nesten gebruikmaakten van allerlei voorgefabriceerd materiaal, maar dit keer was er sprake van een vogel die blijkbaar een goudmijn had aangeboord.

Hij moet het nest in één, hooguit twee dagen hebben kunnen vervaardigen. (Anders zou het lichte materiaal waarschijnlijk weggewaaid zijn of opgeharkt door de verzorger van de picknickarea.) In het nest zaten niet meer dan enkele droge grassprieten.

Helaas kon ik niet vragen of het nieuwe materiaal beviel, maar waarschijnlijk voldeed het goed, mede in aanmerking genomen de korte bouwtijd en waarschijnlijk ging het ook langer mee, want toen ik het nest, lang na de broedtijd, zag was het nog als nieuw. Misschien is nu ook de tijd niet ver meer dat, zoals ik in een ander werk fantaseerde, een plastic lijn haarworteltjes schiet en een rups zijn mimicry op een stuk gelede aluminiumkabel afstemt.

Reëel en voor de hand liggend is een vogel die tussen stevige takken een onderkomen bouwt uit nat zand en cement dat, hard geworden, vele jaren mee kan, misschien wel tien vogellevens.

Fantasie, luchtkasteel? Lees de etnologische compilatiewerken van Audrey er maar op na en zie of iets dergelijks niet binnen de mogelijkheden ligt. In Engeland heeft zich een vogel

gespecialiseerd in het doorprikken van de aluminiumdoppen van melkflessen die in de portieken staan; hij heeft er zelfs een langere priksnavel voor ontwikkeld, in luttele generaties.

Verbeelding aan de macht

Waar anders is de verbeelding aan de macht dan in het rijk der verbeelding. Dit geldt uiteraard ook voor de grote utopieën uit het verleden. Een van de mooiste voorbeelden hiervan is te vinden bij Fourier. Deze meende serieus dat de maatschappij het opknappen van vuile karweitjes kon overlaten aan kinderen, omdat kinderen ervan hielden zich vuil te maken en vieze dingen te doen, terwijl er bij hen een natuurlijke neiging bestond zich in benden te verenigen. Laat die benden dus het smerige werk opknappen en je bent van het probleem en van het maatschappelijke vuil af.

Zulke theorieën maken utopieën tot aantrekkelijke lectuur ofwel literatuur. Het filter van de lectuur en de lach behoedt de maatschappij voor menige ramp.

Na de sociale inspiratie, de vroegere en latere - Fourier was in de zeventiger jaren de natuurlijke en speelsere opvolger van de zestiger Marx -, volgde de literaire. Fourier was vooral bij letterkundigen populair: zijn phalanstères en andere fantasieën waren in de verbeeldingswereld aangenaam denkbaar, zonder dat ze voor realisering hoefden te vrezen, laat staan dat je ze na hoefde te streven. Utopie als verbeeldingsspel met sociale leerthese. Om die reden zal de utopische literatuur gelezen blijven, als ze niet al te beroerd is geschreven, en misschien zelfs meer naarmate ze verder van de werkelijkheid af komt te staan en tot literaire mythe wordt of, vaker, tot - ongewilde - parodie.

46

Televisie

In het pre-tv-tijdperk waren biggetjes het eerste leven dat ik ter wereld zag komen, behalve dan insectenlarven, etc. Op de tv heb ik een kind geboren zien worden, heb ik mensen zien doodschieten, zich levend zien verbranden en van de daken zien springen, heb ik honderden naakte vrouwen gezien, dus meer dan ik er ooit in levenden lijve zal zien; heb ik mijzelf gezien, van voren, van achteren en zijdelings. Het laatste was nog de meest verwarrende gewaarwording: ik was mijzelf, mijn onbekende zelf niet en ik heb er nooit aan leren wennen.

Alle visuele prikkels kweken gewenning die een ontwerkelijking inhoudt (evenals schieten op afstand niet echt doden is en een atoombom laten vallen geen genocide) en werken ontemotionalisering in de hand.

Misschien transcendeert de mens zichzelf wel via het televisiemedium en het computerscherm.

*

Televisie en droomwereld

Hij: De (freudiaanse) dieptebeelden in mijn dromen ontleen ik steeds meer aan de televisie, aan documentaires, detectives, dierenfilms, gefilmde sensitivitytrainingen, enzovoort.

Nog even en mijn verbeelding heeft evenmin directe werkelijkheidsbeelden meer nodig.

47

Verbeelding

De 3 ‘fundamentele krachten’ in de literatuur: verbeelding, taal, stijl. (De eerste en de laatste spreken voor zichzelf. Met de taalkracht wordt het zelfwerkende mechanisme van de woorden bedoeld, die soms ‘de betekenis vooruit’ zijn: taaldrift.)

Hoewel alle drie in één werk of bij één schrijver aangetroffen worden, komt het vaker voor dat één van de drie als creatief principe domineert en het werk typeert.

Vraag: wat is ‘de meeste’ van deze drie? Ik ben geneigd te stellen: de verbeelding; de taaldrift, hoe noodzakelijk ook, heeft op zichzelf iets van een instinct, drijft soms op psychische mechanismen. Maar het blijft een kwestie van regeling, afstelling: taal ontsteekt de verbeelding via een eindeloze reeks verborgen bougies (Zündkerzen). Stijl is dat wat een kunstwerk uniek en definitief maakt, maar zonder verbeelding blijft de stijl dor & star. Verbeelding is wat de realiteit, ook de taalrealiteit, levend maakt, misschien zelfs: wat de realiteit *maakt:* zonder stijl en zonder de aandrift van het woord zou schrijven echter een fantaseren en verbaliseren in-de-ruimte blijven.

Ik aarzel of *vormdrift* tot de ‘fundamentele’ krachten gerekend kan worden: hoewel het zeker een belangrijke creatieve aandrift is, ontwikkelt het vorminstinct zich eerder gelijk op met de andere drie en wordt tot vorm*geving*: het ontstaande realiseert zich - dan pas - uit zichzelf organisch tot vorm, waardoor het toch tot een fundamentele creatieve kracht wordt, gelijk(w)aardig aan de andere drie. Maar het is waarschijnlijk minder een initiële kracht, uitgezonderd wanneer er sprake is van mallen, voorgevormde structuren (sonnetten e.d., straffe ritmiek, natuurlijk periodiciteit). In het andere geval zou je moeten spreken van vorm*wil*.

Geloof, hoop en verbeelding, maar het meest van deze is de verbeelding. Sela.

*

Anti formule-I

Als er één literair verschijnsel is dat mij door de jaren heen opgevallen is:: zodra een op zichzelf belangrijke gedachte, bijvoorbeeld over de kritische relatie tussen literatuur en realiteit of over de literatuur als zelfstandige realiteit, als algemene regel geformuleerd wordt, wordt ze onmiddellijk modieus, karikaturaal, directief: nuances verdwijnen uit zicht - ook als ze er zijn - of worden aan de algemene regel ondergeschikt beschouwd, waardoor de op zichzelf belangrijke gedachte onmiddellijk tot formule wordt, tot trend, tot gemeenplaats.

Het is misschien beter om helemaal geen algemene regels in de kunst te formuleren en in feite kennen kunst & literatuur geen algemene regels of horen ze niet te kennen. Zodra ze er zijn werken ze normatief en dus anticreatief of zelfs destructief t.a.v. (andere) mogelijkheden. Nog ervan afgezien dat de individuele kunstmaker van enig niveau zich nauwelijks nog kan permitteren binnen de nieuwe trend of formule te werken: in plaats van zichzelf te achterhalen, zoals het behoort, heeft de formule-1 hem ingehaald, met tien of twintig meerijders; eigenlijk was er vóór hem geen formule alvorens anderen die formuleerden. Maar ook in algemene zin: de trend, in plaats van te stimuleren, remt verdere ontwikkeling af. De kracht van Vijftig, voor de individuele auteurs althans, is achteraf geweest dat er geen paraplutheorie voor hen bestond.

*

Natuurkunst (Nature Art) als laatste modieuze stroming en dan zijn we weer waar we begonnen: aan het begin van de cultuur, of liever van ónze cultuur, want de vroegste 'kunst' bootste de natuur niet na.

Eind zestiger jaren, enkele jaren nadat ik deze notitie neerschreef, was het zover: iemand had voor een bloemperkje in het Vondelpark een houten bordje geplant met *NATURE ART* erop.

Het wachten was toen nog op *ART ART*. En eigenlijk was dit het waar de nostalgie van de zeventiger jaren toe leidde: de kunst om de kunst van anderen te verwerken, kunst die uit vroegere kunst voortkomt of er zich naar richt.

Toen mocht (die) *kunst* weer en de rest weer niet.

Het wachten was toen opnieuw op de rest.

48

Het gevoelsleven van een oester. Eén zandkorrel en hij kristalliseert in zich iets hards wat bovendien volmaakt rond is. Het wordt hem ontnomen.

*

Nachtmerrie van de wetenschapper: een vijandige biochip die zich in je hersenen nestelt.

Vervolg: De ene hersenhelft weet dat in de andere de chip zit.

Gevecht tussen de twee hersenhelften met alle hun ten dienste staande mogelijkheden.

Waar doet dit aan denken?

49

Romanvoorschriften

Wat een roman/prozawerk Anno Nu nog steeds niet of opnieuw niet mag zijn of hebben:

1....

2. =1. De schrijver mag niet ‘om de hoek komen kijken’, niet ingrijpen in ‘de loop van het verhaal’ en zich als de ‘alweter’ voordoen, als ‘god-de-vader’, hoewel hij er toch, net als god-de-vader, altijd zelf bij is en het boek heeft uitgedacht.

3. Het boek mag geen theoretische gedeelten bevatten, geen reflectie over zichzelf, het aandeel van de schrijver en de lezer, noch over de maatschappij die het boek voortbracht, resp. mogelijk maakte, en de plaats van het boek hierin.

4....

5. Er mag überhaupt in een boek niet langer gedacht worden dan de duur van twee terloops geuite volzinnen, anders wordt het vervelend, is het niet romanesk en áls er verder gedacht wordt moet het gebeuren in de denktrant van imbecielen, d.w.z. van de huidige romanfiguren met hun IQ van 65+ en hun levenservaring van (zegge en schrijve) één boek.

6....

7....

8. Er mag niet gedaan, noch gesuggereerd worden dat de beschreven toestanden, mensen, dingen niet werkelijk bestaan of niet in *deze* vorm: de illusie mag niet verstoord worden, want dat stoort de lezer, vooral de beroepslezer: een boek moet *zijn;* pardon, mag niet níet zijn.

9. Eigenlijk mag een boek helemaal niet zijn.

10....

50

Realisme

Behalve een kwestie van consensus en conventie is realisme ook, of vooral, een kwestie van *aandacht.* Het is de aandacht die een situatie of een ding realiseert en realistisch maakt, vooral een warme, intense aandacht. De buitenwereld en de afzonderlijke objecten worden dichterbij gebracht en wekken het gevoel dat ze bestaan. De neuronale realisatie wordt indringender en emotioneler wanneer de membranen van de cellen maximaal vibreren; ‘sympathie’, het oude filosofische begrip, heeft een nieuwe, realistisch-materiële achtergrond gekregen.

Vervolgens worden de neuronenbanen, de gecodeerde, mentale configuraties omgezet in een andere code, een verbale, die van *geladen* woorden.

Aandacht, intensiteit, emotie behoren tot de belangrijkste realiteitsmakers in het codeverkeer dat ook de literatuur is.

*

Een van de schijntegenstellingen die zich oplost in de creatieve activiteit is die tussen fictief en reëel. Voor schrijvers levert dit over 't algemeen weinig problemen op, tenzij ze gedwongen worden dit ‘probleem’ theoretisch te verwoorden als antwoord op een suggestieve vraagstelling, waarna ze de fictionele werkelijkheid nog wel eens als ‘tussenwerkelijkheid’ of ‘overgangswereld’ willen benoemen, of in het ergste geval als ‘logen’ of ‘schijnwerkelijkheid’. Maar de realisering voltrekt zich *realiter* van neuronale semi-abstractie naar concrete taalwereld. De neuronale wereld is echter ook reëel en de concreetheid van de sociale werkelijkheid is een volstrekt andere dan beide. De wordende of geworden fictionele wereld bestaat niet in de tast-

bare werkelijkheid, noch zal er ooit in bestaan en ze bestond evenmin in het brein voor ze opgewekt werd door de verbale verbeelding. Balzac, zich achter zijn schrijftafel zettend: ‘En nu terug naar de realiteit!’

De fictionele werkelijkheid van een boek is, voor schrijver en lezer, de primaire; deze heeft met de sociale werkelijkheid alleen een aantal herkenbaarheden en parallellen, analogieën, probleemstellingen en dergelijke gemeen. Paul Valéry noemde zijn *Monsieur Teste* ‘het leven van een theorie’, en dit geldt voor alle literatuur: geschreven leven, het leven van gedachten, woorden als vlees.

*

Wat je ook schrijft, hoe persoonlijk je je ook tot iemand richt, de *taal* richt zich altijd tot meerdere mensen; dat is het karakter van de taal. De taal spreekt altijd met mij mee, vaak buiten mij of de aangesprokene(n) om en vult zijn eigen taalruimte. In die taalraimte zit de aangesprokene, het aangesprokene, maar de ruimte is altijd wijder dan deze. Bovendien zit de schrijvende er altijd *zelf* in.

De taal spreekt altijd voor een groot deel over onze hoofden heen en het beste dat je kunt doen is proberen die taal te vangen en te begrijpen wat je of zij bedoelt.

Een taalproduct heeft vaak iets van een *samenz*wering, met of tegen mij, met of tegen een ander, maar nooit compleet tegen mij noch compleet zonder de ander. Daar zorgt de taal zelf voor. Want de taal *is* in feite die ander en in zekere zin alle anderen. De taal is het collectief bij uitstek, het wij-collectief en het ik-collectief, je 1-persoons massa.

51

Grote getallen

Enkele decennia geleden ontwikkelde zich bij mij een zekere angst voor grote getallen, alsof ze niet oorbaar waren of zelfs immoreel. Vooral wanneer ik op een rekenmachientje aan het spelen was had ik soms lijfelijk het gevoel dat het door mij opgeroepen grote getal eigenlijk de capaciteit van het apparaat te boven ging en dat ik daar een zekere 'pijn' veroorzaakte; de nultoets maakte dit snel ongedaan en hief de spanning op, de leegte erna ervoer ik dan als opluchting.

Misschien werd deze sensatie gewekt door de inbeelding dat grote getallen de eigen mogelijkheden én die van het apparaat uitputten en daarom min of meer immoreel zijn, evenals grote vermogens, terwijl ze net als de laatste in irrationaliteit eindigen.

Mogelijk droeg ook de notie ertoe bij dat de wereld bezig is *uit* te tellen en wij (ik) met de wereld. Hoog optellen lijkt op zichzelf dan al een door geen uitkomst gewettigde pretentie.

*

Optellend op weg naar het jaar 0.

*

De betekenis of 'inhoud' van een groot getal, bijvoorbeeld 169.724, is niet zijn becijfering (1-6-9.7-2-4 of honderd negenenzestig duizend zeven honderd vierentwintig), maar het (globale) *beeld* van een groot getal dat in de buurt van het becijferde ligt en dat vooral uit een rond aantal duizenden bestaat (minder dan 200 duizend, ± 170 duizend of iets dergelijks): een

denkbeeld van een getal dus - bij de rest kunnen we ons niets meer voorstellen of de rest telt niet mee. Een groot getal is een rond getal.

In de geest van de 'dichter' bestaat de wereld in de eerste plaats uit ronde getallen en ronde begrippen, zoals globale symboliserende beelden aan de geïndividualiseerde, geïsoleerde dingen vooraf schijnen te gaan, of gingen. Kunst & literatuur maken van deze individuatie op basis van algemene begrippen, beelden en sentimenten hun bedrijf. (Vaak lossen ze deze algemene begrippen etc. quasi op door detaillering of isolering van de woorddingen ofwel proberen het. Kunst & literatuur komen op ons over als een gespecialiseerd vóór-beeld.) Details doen het beeld 'leven' als *algemeen* beeld. (Met de mens is het trouwens nauwelijks anders. Het is maar waar je de nadruk op legt.) (De mens: variaties op het getal 1, hoe groot zijn eigen getal, zijn persoonlijke statistiek ook mag zijn.)

52

De uitvinding van het wiel was eigenlijk helemaal niet zoiets bijzonders en iets heel voor de hand liggends, letterlijk. De eerst homo sapiens sapiens ('Altijd met twee woorden spreken!') maakte al ronde gaatjes in platte ronde steentjes: pleziervoorwerpjes, siersteentjes.

Iemand hoeft maar een spietje in zo'n steentje gestoken te hebben en hij vond het wiel uit. Waarschijnlijk is dat ook vaak gebeurd en ten slotte is een zeer praktisch voorwerp uit een speels artefact voortgekomen - en dan nog beweren dat kunst geen nut zou hebben.

Een veel grotere uitvinding is de nul: het wiel zonder spaken, de zon zonder glans, de omrande leegte die *niets* voorstelt, alles en niets, het niets in en tussen alles of voorafgaande aan

alles, een niets dat ten slotte weer is gaan rollen: de munt waarop wiel en nul zijn uitgelopen. Vergeleken hierbij werden alle vroegere functies (weer) tot kinderspel.

*

Langeafstandsloper in een kamer, op een varend schip, in het gangpad van een vliegtuig.
Fietsen op een hometrainer, met een regelbare hartstimulator.
Verloren gaan in een computer en nooit meer boven water komen.
Je isolement dragen als een dappere amoebe, een moedig cijfer en je opsplitsen in massa's, in massa's, in massa's cijfers, taalfiguren.

*

Toekomstbeeld

Weer- & verkeersberichten, reclameboodschappen als voornaamste vorm van sociale communicatie.
De enige code de reclamecode.
Aldus knettert de lucht van communicatie.
Het wachten is op het activeren van een stoorzender uit het verleden, een dode denker, een oud boek.

*

Er valt iets uit de lucht: een vliegtuig, een steen, een kogel, een regenbui: en ze vallen alle op *mij*, maar wat erger is, ik zit er ook in, in die steen, die kogel, die regenbui, dat vliegtuig. Misschien dat ik daarom literatuur schrijf: om ze níet te laten vallen en niet op mijzelf te vallen, al blijf ik er het slachtoffer van,

of ze vallen of niet, want ik houd ze hoe dan ook tegen, in het eerste geval met mijzelf en in het tweede geval in mijzelf, en in beide gevallen tevergeefs, want ze blijven vallen, de vliegtuigen, stenen, kogels, regenbuien.

53

Alle literatuur begint met een vrije val in de ruimte, daarna doe je je best om zo goed mogelijk te landen. De keuze is: de vrije val te rekken of eerder aan het koord te trekken om de parachute te ontplooien en de vaart af te remmen.

*

Het literaire heelal is zonder mededogen: het beschouwt alle taalfiguren als mensen van stro. (Naar Lao-Tse: *Tao Te King*.)

De literaire realiteit is zonder mededogen; zij beschouwt alle mensen als taalfiguren.

*

Mythe - metafoor, allegorie: symbool in beweging.

Fixatie doodt het symbool tot woord of pictogram. Ieder gefixeerd, geïsoleerd woord of pictogram. Ieder gefixeerd, geïsoleerd woord of pictogram ontkent dat waar het voor stond, staat. De essentie schuilt in de beweging. Essentie wordt vaak te veel als neerslag gezien, als kristallisatie ervaren.

*

Stijl is een wijze van zien van de werkelijkheid en vervolgens de werkelijkheid niet meer anders kunnen zien: zij is dan altijd zo *geweest.* Stijl heeft haar gerealiseerd en je gaat met de (taal)tekens om als met feiten, feiten die altijd zo geweest zijn en alleen nog met moeite anders denkbaar zijn. Ontdenken is moeilijker dan denken, véél moeilijker; het betekent niet minder dan een andere *stijl* ontwikkelen.

*

De demon van de analogie.
De demon van de associatie.
De demon van het vervolg.

54

Af- en aanwezigheden

Hoe langer hoe meer begin ik het gevoel te krijgen te hangen in een web van, laat ik het voorlopig noemen, geconditioneerde onbegrippen, in begrippen of categorieën die niet zijn en zijn tegelijk, of beter, die er zijn omdat ze er al te nadrukkelijk niet zijn, zoals veel rokers die met roken gestopt zijn nog jarenlang nerveuze niet-*rokers* blijven, dag in dag uit, uur in uur uit, en zoals ook de afwezigheid van iemand beter voelbaar kan zijn dan zijn of haar aanwezigheid het vroeger was.

Maar ik bedoel het hier ook zonder enige ex (: de ex-militair, ex-echtgenoot, ex-moordenaar of ex-verslaafde die men levenslang is als men het eenmaal geweest is). Vaak voel ik mij bijvoorbeeld een niet-gevangene, dus niet zozeer vrij of onvrij dan wel net *niet* gevangen, ofwel is er sprake van afwezigheden, zij het *niet* de afwezigheid van iets wat geweest is, noch van iets

wat ik ken, iemand die ik denk of zelfs maar van iets wat ik tot een tegendeel zou kunnen concretiseren of preciseren en wat de afwezigheid ervan bepaalt. Ik ben *niet* dood - fout voorbeeld, want de dood ben ik -, er is een niet-iets (een vorm van niets) zonder dat er ook maar een vermoeden is geweest van iets (een vóór-iets of vorm van tegen-iets zogezegd); soms is er een geheim zonder dat er sprake was van een raadsel of zelfs maar de behoefte aan een geheim of raadsel.

Zo is er vaak iets *niet* in taal wat nooit eerder geëxisteerd heeft, noch als taal (uiteraard), noch als werkelijkheid (concrete of bewustzijnswerkelijkheid). Het *is* er, net niet (tot het wordt) of net nooit.

Het.

*

Misschien ligt het aan de tijdgeest, maar niet alleen ik heb het gevoel dat er steeds meer afwezigheden in ons en om ons heen ontstaan die zich nadrukkelijker presenteren dan aanwezigheden, d.w.z. dan ze vermoedelijk zouden doen als ze er waren.

(Zo ook is mijn niet-ik vermoedelijk soms sterker dan mijn ik - hoewel ik op die momenten evenmin weet wat mijn ik dan wel zou moeten zijn - en ben ik als afwezigheid aanweziger dan als -). Op dezelfde manier ben ik een ongelovige utopist, zie ik geen toekomst in de toekomst, schrijf ik voor een dode ideale lezer en realiseer ik - voor mijn niet-ik - iets wat er niet is. Dat ik hiermee doorga vindt zijn tegenspraak in zichzelf, een zelf dat evenmin is voor het zich heeft gecreëerd en daarmee *mij*.

*

Literatuur: niet-zijn als een vorm van zijn, een realiteit die zich verwezenlijkt in de blanco marge als het *andere.*

Maar dit andere is er in laatste instantie altijd vanwege het

Andere, d.w.z. al het andere dat er wél is of was in de vorm van een reële aanwezigheid of reële afwezigheid en het wordt erdoor geconditioneerd, iets volledig anders bestaat niet.

55

Undercover-agent

Mimicry: een schutkleur aannemen ter zelfbescherming, bijvoorbeeld de schutkleur van de literatuur.

Mimicry (mini-cry): opvallend deel uitmaken van je omgeving, in schijn de identiteit (of schijnidentiteit) van iets of iemand anders dragen, van een literaire figuur bijvoorbeeld, met het doel de eigen vermeende identiteit zeker te stellen: een tijdelijk identiteitsverlies waaruit je -/

Maar het blijft een noodverschijnsel, een afgedwongen schutkleur; het gevaar bij een te lang handhaven van de noodkleur is dat je die als je eigenlijke kleur gaat beschouwen en je je mimicry niet langer bewust bent. Een ander als ik, de schijnidentiteit als eigenteelt.

*

Wat de mensen je nog het meest kwalijk nemen is wanneer je hen aan de consequenties van hun eigen opvattingen houdt. Maar nóg vinniger worden ze wanneer iemand alleen maar *probeert* zich wél aan hun opvattingen te houden; ze zullen al het mogelijke in het werk stellen om te verhinderen dat hij slaagt, want ook als ze hun opvattingen gerealiseerd zouden willen zien, dan is het niet door een ander. Dan liever van opvatting veranderen of de tegenpartij steunen.

*

Mimicry. Zijn gedachten en dromen steeds meer legaal, hijzelf illegaal, of: hij quasi-legaal, gedachten en dromen illegaal. (Zijn gedachten en dromen maken hem quasi.)

*

De schrijver als *undercover-agent.* Voorwaarde is een volmaakte mimicry: de kleinste vergissing is fataal, want bij iedere misstap doden de zelfgeschapen figuren hem en doodt de verbale realiteit hem, steeds opnieuw. Dat is het riskante van zijn geschreven bestaan, van leven in de illegaliteit en de pseudo-realiteit.

Een tweede gevaar is wanneer mimicry en gedwongen leven in de pseudo-realiteit en anonimiteit te lang duren: de dreiging van volstrekte identificatie met de tegenpartij, de protagonisten en protofiguren, wat psychische corruptie en verlies van eigen identiteit ten gevolge heeft, iets wat bij de schrijver algauw tot vanzelfsprekendheid wordt, indien van eigen identiteit al sprake was. Het eeuwig illegale als het normale, de dubbelganger als oorspronkelijke figuur en de mens als schaduw.

Redding voor beiden, *undercover-agent* en schrijver: een regelmatig terugkerend contact met de realiteit, d.w.z. de *andere,* of een steeds andere realiteit.

56

‘Ik meende een nieuw woord gevonden te hebben. - Omdat ik het woord gevonden heb is het mijn goed recht ook te bepalen wat het betekenen zal...’

Knut Hamsun: *Honger.* (1890)

‘His head was always most valuable when he had lost it. In such moments he put two and two together and made four million.’ G.K. Chesterton: *The innocence of Father Brown.*

*

‘*Literaire en artistieke gekken*’

‘Een andere karakteristiek is het toepassen van een eigen spelling en lettertype, met in hoofdletters geschreven of onderstreepte woorden. Soms gebruiken ze zelfs privé-letters, schrijven in dubbele kolommen of doorsnijden de horizontale regels met verticale en soms diagonale. Ook onderstrepen ze wel één letter in een woord om hun voorkeur aan te geven voor die letter (-), of ze schrijven losse verzen als in de bijbel, gebruiken een punt na iedere twee of drie woorden (-) of haakjes, zelfs binnen andere haakjes -’

C. Lombroso: *Genio e follia. / L'uomo di genio.* (1864 e.v. herziene drukken.) (*Genie en waanzin. / De geniale mens.*)

*

‘Ik hoopte mijn onrustige geest door schrijven te kalmeren, mijzelf te ontladen. Men moet krabben waar het jeukt. Ik schrijf uit zwartgalligheid, ik maak een tegengif uit de bek van de slang die mij beet.’

Robert Burton: *The anatomy of melancholy.* (1621) Ned. bewerking: *Melancholie der liefde.* Amsterdam, 1969

*

‘Men stelle zich een lichaam voor vol denkende ledematen.’ Pascal: *Gedachten.* (473)

57

Bachiana (I)

Bach - achttiende eeuw. De goddelijke Drie-eenheid komt het best tot uitdrukking in een 3-delig metrum (dansvorm!), een triool van 3 noten met gelijke waarde.

*

Bach staat met ‘één’ bijzonder melodieuze, troostrijke ‘voet in het graf’, sterft bij voorbaat, bemoedigend, 2- of meerstemmig en schrijft een liefdesgedicht voor zijn jonge vrouw alsof ze al de dood onder de leden heeft. (‘Bist du bei mir.’) Tegenwoordig neemt men aan dat Bach het lied niet zelf geschreven heeft, maar hij heeft het wel in het Notenbüchlein voor Anna Magdalena genoteerd. Wij horen hem graag.

*

‘Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt: -’
C.Ph.Emm. Bach in *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.*
Aanvankelijk gelezen als: Als een musicus (dichter) niemand anders ontroeren kan, dat hij dan zichzelf ontroere.

*

De volmaaktheid van Bach verveelt niet omdat hij de volmaaktheid via omwegen bereikt. En zijn omwegen overtuigen (om te volgen) omdat ze zo'n doelbewuste indruk maken, terwijl men bij voorbaat accepteert dat ze altijd het in 't vooruitzicht gestelde doel bereiken. Dat laatste doet men alleen bij de allergrootsten.

58

Bachiana (II)

In Bachs Cantate BWV 94, 'Was frag ich nach der Welt', wordt in het gelijknamige slotkoor Jezus benoemd als 'Mein Schatz, mein Eigentum' en mijn eerste reactie was er een van lichte verbijstering: ook de 'verlosser' van anderen wordt in dit gezang als privébuit of groepsbezit beschouwd.

Maar er is natuurlijk nog een andere zijde aan deze bezitsvorming en wel een piëtistische: de godheid láát zich door het individu toe-eigenen, absorberen en tot een persoonlijke binnengod maken, d.w.z. een die *iedereen* persoonlijk kan bezitten.

In de volgende zin treedt de tegenbeweging op: 'Mein Schatz, mein Eigentum, / dem ich mich ganz ergeben. -'

Het persoonlijke eigendom waarin men volledig op kan gaan. Men verliest zichzelf, maar het geschiedt in het persoonlijk geworden eigendom dat Jezus of God heet en dus in Zichzelf, zichzelf. Iedere mystiek en piëtistische beweging kent frappante voorbeelden van interiorisering van een aanvankelijk geëxterioriseerd en geabsoluteerd godsgevoel.

Pas dan kan gezegd worden: 'Was frag ich nach der Welt', waarmee het gezang eindigt. (Wie denkt hier overigens niet aan de literatuur en zijn maker?)

De calvinisten zouden iets als het bovenstaande nooit den-

ken. Bij hen is God op een andere manier buiten de wereld geplaatst, waarna de wereld aan hen werd overgelaten om er praktisch mee te doen en te laten wat men wilde.

59

Beeld: de dichter zittend op zijn 3-poot, boven de spleet van zijn fontanellen, orakelend en duidend wat uit zijn eigen onbewuste opkomt.

*

Asklepios, de god van de heelkunde, was tevens het Volmaakte Woord dat standbeelden tot leven kon brengen. Hij werd echter door Zeus met bliksemschichten gedood omdat hij een *mens* uit de dood had opgewekt, want daar had hij de grens overschreden. Eeuwigheid is alleen voor de goden bestemd.

De literatuur probeert die beelden tot leven te brengen en een enkele maal dode goden. In het laatste geval worden ze door de uit de dood opgewekte goden zelf bestraft voor hun hybris.

*

Gide: ‘Mijn geschriften kunnen vergeleken worden met de speer van Achilles, die bij een tweede aanraking genas wie hij eerst verwond had. Als een van mijn boeken u verontrust, herlees het; onder het blootliggende gif heb ik tegengif verborgen.’ (*Journal,* 1934)

*

Het zelfbarende woord

In het woord is meer geloofd dan in alle goden, helden en politici tezamen. Het is dan ook nooit dood verklaard - behalve door de lettristen en de visuele poëten -, omdat het behalve het 'begin' ook het 'einde' is.

Woorden versterken bovendien het geloof in zichzelf. Dat is een van de karakteristieke werkingen van het woord: woord verwezenlijkt woord. En, evenals mensen en dieren, planten woorden zich voort: het (zich)zelf barende woord.

*

Met een principe kun je omgaan als met een hond, een abstracte hond, of als met woorden: woorden gesproken of geblaft door een abstracte hond.

60

'Steeds wanneer een nieuwe ontdekking gepresenteerd wordt aan de geleerden zeggen zij eerst: - Waarschijnlijk is het onwaar. Daarna, als de waarheid van de bewering onomstotelijk aangetoond is, zeggen zij: - Ja, het kan waar zijn, maar het is niet belangrijk. Ten slotte, wanneer er voldoende tijd overheen is gegaan om het belang ervan aan te tonen, zeggen zij: - Ja, natuurlijk is het waar, maar het is niet nieuw!'
Raymond Lyttleton

*

Supreme denkdaad van de zelfstandige denker: het moeiteloos accepteren van een gemeenplaats als deze geldigheid bezit.

*

De mode van het nieuwe: het nieuwe van de mode.

Wat buiten de mode ligt is niet alleen niet nieuw, het hoort er niet te zijn. Maar ook de mode put steeds meer uit de traditie, maakt het oude weer draagbaar: een nieuwe gedragen jas gekocht bij een uitdrager. Antiek nieuw in plaats van nieuw antiek en dat zonder enig historisch gevoel. Het nadoen van voorouders alsof men ze heeft uitgevonden of zelfs voortgebracht, lege kostuums waarin men alleen maar hoeft te kruipen om - opnieuw - tijdelijk zichzelf te zijn.

*

Alle antiquiteiten tot modernismen verklaren; zo wordt het heden tot sciencefiction; morgen bestaat niet meer, zelfs niet als fictie.

Fantomen gedragen zich als pseudomensen, mensen als romanfiguren die op mensen proberen te lijken en die daarin falen (evenals mensen).

Het lot van de mens is: op te gaan in fictie, een fictie die niemand leest omdat er geen lezers meer zijn.

Aan het eind was het woord.

61

Filosofie en literatuur

Het boeiendste aspect aan de filosofie is het historisch overzicht. Men krijgt de indruk dat het einde der denktijd tientallen jaren geleden al in zicht was en inmiddels moet zijn ingetreden.

Filosofisch leiden we een post mortem-bestaan, waarin alleen rijzende en vallende sterren nog even oplichten, terwijl de

meeste literatuur de mens probeert te realiseren zoals hij *was* vanuit het perspectief van een voorbije filosofie.

Dit te overdenken is de laatste taak van de oude filosofie.

De nieuwe filosofie is literatuur.

(Aan de toekomstige of 'nieuwe' mens heeft überhaupt niemand nog een boodschap. De 'nieuwe mens' is historie, de oude toekomstmythologie:: de oude mens als utopie.) (Eigenlijk bestaat de mens niet.)

De hedendaagse mens gaat nog eens aan een foute formulering van zichzelf ten onder; voor zover hij nog bestaat bestaat hij bij de gratie van zijn historische bewustzijn of dat van de historische realisten.

Ook in dit opzicht bestaat de mens niet: als werkelijk a-historische mens, dus als zijn eigen formule, moet hij nog geboren worden.

Maar waarschijnlijk wil hij als het zover is niet meer mens genoemd worden, terecht niet, want de historie is al te onmenselijk gebleken. Het beste dat de mens kan doen is de historie, dus zichzelf, zo snel mogelijk opheffen, in werkelijkheid of in de literatuur.

*

Een filosofie die in gedachten doet watertanden, die hongerig maakt naar werkelijkheid én naar abstractie,

die de zenuwen en de geest prikkelt, die de denker als individu overbodig maakt en hem tegelijk maximaal bevestigt,

een filosoof die zich als literatuur realiseert en zich *in* literatuur oplost.

62

Labiele harmonie

Werkelijke harmonie, evenwicht kan alleen ontstaan in een niet-statische situatie met een bewegelijk uitmiddelpuntig centrum. De ‘harmonie van het midden’ is te opgelegd, te statisch, negeert te veel uitzonderingssituaties, laat te weinig marginaal bewegen toe om ooit echt harmonieus te kunnen zijn, d.w.z. *labiel harmonieus,* wat het wezenlijke karakter van harmonie is. (Er moet iets te harmoniëren zijn.)

Harmonie bestaat voor een deel uit disharmonie, of kent de neiging, de verleiding ertoe. Het bewegend centrum varieert, regelt en handhaaft de spanning als de kern in een onrustige cel: een labiel mini-heelal dat uiteenvalt als ook maar één moment de spanning verbroken wordt.

In de grotere cel-zonder-wanden waarin wij leven zijn wij het disharmonieuze element dat, gewild of ongewild, de spanning zo hoog opvoert dat de onzichtbare wanden bollen en springen, waarna wij ons verspreiden om onmiddellijk daarop het centrum te vormen van een nieuwe labiele cel waarin de illusie gekoesterd wordt dat we één moment vrij zijn geweest van alle spanning: illusie waarnaar we vol spanning terugverlangen als naar een gedroomd zelf.

*

De avontuurlijke existentiële *sprong* is nog steeds de duik in het eigen brein, waarin we als ultieme illusie soms ook nog onszelf tegenkomen of iemand waarvan we denken dat hij het is. Na hem gegroet te hebben als een oude bekende vragen we ons meteen weer af of hij het werkelijk was die we groetten, terwijl we hem met een zekere melancholie nakijken alsof we onze

laatste kans hem beter te leren kennen voorgoed verspeeld hebben. En die kans hebben we natuurlijk verspeeld omdat we hem/haar nooit gehad hebben.

*

De misdaad loopt voor de misdadiger uit, als een hond die zijn baas al volgend vooruitloopt.

Daarna vallen baas en hond één moment in gedachten samen: -: de hond zit nu *in* de baas, als een boodschap, een opdracht.

Zo ook de poëzie en de dichter: een vooruitsnellende taalhond in hem die hij inhaalt.

Maar even vaak blijkt de hond een andere, met een andere boodschap.

*

Vogels vliegen om het vliegen, honden lopen om het lopen, schrijvers schrijven om het schrijven.

Het komt weinig voor dat ze het om andere redenen doen. Geven de schrijvers een andere reden, dan is het meestal omdat men hen ertoe prest. Ze *bedenken* dan een reden, een die hen zelf ál te aannemelijk en dus hoogst onbevredigend voorkomt. De enige keus is die tussen een veel te simpel antwoord (schrijven om het schrijven) en - vanwege de onoverzienbare complexiteit - ‘ik weet het niet’. Een enkele maal hebben ze het eens geweten.

63

Het realisme van de grote Nederlandse schilders uit de zeventiende eeuw heeft niets van plat naturalisme; de schilderijen

bezitten een superrealisme dat tot suprarealiteit wordt: alleen de uiterlijke vormen en contouren zijn dezelfde als die van de herkenbare voorwerpen, de intensiteit ervan is een kunstmatige, is die van kunst; het blauw is anders blauw - niet alleen *dieper* - dan in de normale werkelijkheid voorkomt. De meest intense materie in de natuur ervaar je alleen op topmomenten via jouw zien. In de kunst wordt dit topmoment tot permanente natuur, waarna de natuur op sommige momenten aan kunstvormen en geschilderde materie zal doen herinneren.

Dit soort zeventiende-eeuws realisme is het dat de eeuwen (de natuur) getrotseerd heeft. En de keuze is nog steeds die tussen déze en een volstrekt andere werkelijkheid, en beide keuzes zijn goed. Het is als kiezen tussen twee goeden, waarbij de uiteindelijke keuze altijd fout is. De enige goede keuze is zich niet voor een keuze te laten stellen, maar beide te kiezen. Het gaat misschien niet om de hele natuur, maar wel om de hele cultuur, mét alternatieven. Anders kiest ons de natuur, soms in de vorm van een cultuur die tot een soort primitieve paranatuur is geworden. Meestal gaat het dan om herkenbaarheden en niet te complexe realismen.

Het realisme van de grote Nederlandse schilders uit de zeventiende eeuw is anders: het líjkt alleen maar op natuur en heeft in feite een nieuwe realiteit geschapen. En het aardige in dit geval is dat vrijwel alle kijkers het doorhebben en dat niemand er in het minst door gehinderd wordt, zoals dat soms wel het geval is bij de Italiaanse meesters. Het is de laatste maal in de cultuurhistorie van het Westen dat natuur, cultuur en onnatuur elkaars identiteit hebben aangenomen.

*

Nog steeds is er niets realistischer dan: een foto *van* een foto. Reduplicatie waarmee niets ook maar bij benadering vergeleken kan worden. Dubbele ‘nature morte’ van het oog.

Uitbreiding van beeld van lege gehoorzaal: camera's nemen de lege zaal op, elkaar op, bandrecorders registreren de stilte, waaronder de stilte van bandrecorders die lege banden afdraaien, aan de wanden volstrekt identieke foto's van dit gebeuren.

*

De tegenwoordige realist (typische realist) is ongeloofwaardig.

Nee, dat niet zozeer, hij is (lijkt) onrealistisch.

De werkelijkheid lijkt alles te achterhalen wat geen typische (d.w.z. onrealistische) literatuur is.

Ook de werkelijkheid is trouwens ongeloofwaardig. De mens is ongeloofwaardig en ik, die dit beweer, ben het ook. Alleen *wat* ik beweer is geloofwaardig en -realistisch.

*

De werkelijkheid is de werkelijkheid niet

Het woord werkelijkheid zou eindelijk maar eens afgeschaft moeten worden en daarmee ‘de’ werkelijkheid. ‘De’ werkelijkheid bestaat niet en het woord ervoor is aanleiding voor te veel misverstanden. Hoe ruimer de abstractie hoe meer diversiteiten en werkelijkheden erin opgaan, dus verloren gaan.

De werkelijkheid voor de literatuur is een onbruikbaar begrip, ook voor de literatuurtheorie trouwens. (Vgl. de arrogantie van de terminologie: buitentekstuele of extraliteraire werkelijkheid.) ‘Zie je wel, de werkelijkheid schaft zichzelf af.’ Robert Musil in *Der Mann ohne Eigenschaften.*

*

Het realisme laat ik aan anderen over. De realiteit niet.

64

De ideale onvorm

Een opmerkelijke uitspraak van Flaubert, een van de ‘founding fathers’ van het moderne proza en vooral van de poëtica ervan, is dat zijn voorkeur uitgaat niet naar de vormvaste werken van de literaire meesters waartoe hij zelf behoort, maar naar de grote vormeloze boeken *Gargantua en Pantagruel* en *Don Quichot.*

Hoewel deze werken natuurlijk wel een (vertel)structuur bezitten hebben ze - en hetzelfde kan gezegd worden van Flauberts eigen *Bouvard en Pécuchet* - inderdaad iets vormeloos en dat vooral omdat ze een aaneenrijging zijn van taferelen die naar believen uitgebreid of in aantal gekort kunnen worden. Verder kun je je afvragen of structurerende elementen die onervaarbaar ver uiteenliggen tijdens het lezen nog wel een ordenende invloed uitoefenen - vaak lijkt dit niet het geval -, maar het formerende effect zou achteraf wel degelijk ondergaan kunnen worden, zoals het ook bij het schrijven en het concipiërende denken actief heeft gewerkt. Hoe het zij, bij de genoemde werken is de ordenende structuur, indien aanwezig, van ondergeschikt belang. Persoonlijk vind ik dit, ook al lees ik graag *in* dit soort werken, eerder een bezwaar dan een kwaliteit, vooral in Rabelais, want bij langere lectuur slaat de eentonigheid toe wanneer een structurerende spanning ontbreekt, welgelukzalig zij die dit bezwaar niet ervaren. (Vergelijk het verschil met andere grote werken als *Tristram Shandy, Siebenkäs, Der Mann ohne Eigenschaften* en *Ulysses.*)

Niettemin kan het vormeloze van sommige grote meesterwerken ondergaan worden als bevrijdend. Het gevoel van triomf dat dit vormeloze verleent, zeker als het bewust wordt nagestreefd, bestaat waarschijnlijk uit de bovengenoemde bevrijden-

de sensatie dat men opdracht & wetten achter zich heeft gelaten en zich ontdaan heeft van iedere *vormdwang* en vormdrang en de creatieve vrijheid maximaal heeft gerealiseerd.

Het vormeloze als eindpunt van een groot kunstwerk: de bevrijding van de vorm? De grote vorm die zijn grenzen oplost, zijn centrum zoek maakt of opsplitst en over de periferie verspreidt? een werk met zwervende centra?

Blijft het feit dat alleen grote kunstwerken - ook groot in omvang - zich die vormeloosheid kunnen permitteren op grond van hun andere kwaliteiten, die inderdaad groot moeten zijn: boeiende stijlmiddelen, interessant materiaal, fascinerende onderdelen en vooral een meeslepende thematiek.

Wat Flaubert betreft kan er nog aan toegevoegd worden dat zijn uitspraak er een is van een zeer vormbewust kunstenaar die, misschien tijdelijk, blasé is van alle vorm en vormgeving. Daarnaast is er nog iets anders wat bij kunstenaars het verlangen kan wekken aan de/hun vorm te ontkomen, namelijk de wens 'zichzelf' te willen zijn, dat wil zeggen meer dan de vorm hun toestaat, ongeacht of hun ik een fictief ik is of niet: en als het ik zich wil oplossen, dan is dat *zijn* ultieme vorm, zijn 'vrije vorm', een open, 'onzuivere' vorm die een nieuw begin mogelijk maakt of een die desgewenst na het nieuw begin afbreekt.

Wat te allen tijde blijft is de 'stijl', die als het ware de huid van de vorm is, de kunsthuid, de make-up, of de impressie ervan.

65

'Seek old men and new tools.'
Ezra Pound: *Cantos,* LIII (1940)

*

‘Het beeld dat de geest een tijdlang nodig heeft om zijn object te fixeren - dit en de uiterlijkheid die ermee verbonden is - verdwijnt wanneer het echte weten inzet, precies zoals de twee discipelen die naar Emmaüs reisden en om zo te zeggen opmerkten dat Christus bij hen was, maar niet dan nadat zij hem in waarheid geïdentificeerd hadden werd hij onzichtbaar.’ Søren Kierkegaard: *Dagboeken.* (II A 390)

*

‘An enormous amount of difficulty all through life arises from the fact that communicative behaviour miscarries because words do not carry meaning, but evoke meaning.’ Harry Stack Sullivan: *The interpersonal theory of psychiatry.* (1953)

*

‘Dichter - während des Dichtens wird ihm zumute, als habe er, nach der Seelenwandrungslehre der Pythagoreer, in den verschiedensten Gestalten ein Vorleben geführt. Ihre Intuition ist wie Erinnerang -’
Heinrich Heine: *Aphorismen und Fragmente.*

*

‘Im Fall du mehr willst lesen, / So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen.’
Angelus Silesius: ‘Cherubinischer Wandersmann.’ (1674)

*

‘The words of authority are corrupted by those who speak them.’
Virginia Woolf: *The waves.* (1931)

*

‘Ik zou wel eens willen weten waarvoor de mensen het bangst zijn. Een nieuwe stap, een nieuw woord dat uit henzelf komt schuwen ze het meest.’

F. Dostojevski: *Misdaad en straf.* (1866)

66

‘*Het fundamenteel schone*’

De esthetische overwaardering van de formulering bij wetenschappelijke ontdekkingen, vooral wiskundige en filosofische: men prees de - evidente - schoonheid van de vondsten die men had gedaan, de formules waarin ze waren vervat, die op hun beurt een afspiegeling waren van de schone fundamentele structuur die aan alles ten grondslag lag, aan de kosmos, de kosmische wetten, de portobeelden en configuraties.

Zelfs Einstein meende nog dat hij zijn ontdekkingen (van de Eerste en de Tweede relativiteitstheorie) niet zou hebben gedaan als ze niet fundamenteel schoon waren geweest; schoonheid en harmonie, en in feite symmetrie, zetten de ontdekkers in het algemeen op het goede spoor. (Dit is de reden dat Einstein zich nooit met de onschone, onharmonische en a-symmetrische kwantumtheorie kon verzoenen, hoewel hij er logisch niet onderuit kon.) Ook Poincaré meende dat ‘de bruikbare combinaties [bij het associëren] uitgerekend de schoonste zijn’ en Thomas van Auino: ‘Schoonheid is de kroon van het geordende’, terwijl ook Huizinga meende dat het spel een tendens tot het schone in zich droeg.

Nog verder gaat Wittgenstein met zijn ‘Ethik und Aesthetik sind Eins’. Hiermee wordt ethiek gekoppeld aan de esthetische

ervaring, wat voor de ethische en religieuze mens het summum van estheticisme moet zijn (zie Kierkegaard).

Of is het esthetische de ethiek van de creatieve toevalsmachine?

67

Het kenmerk van de estheet, de esthetische denker, is de angst voor het expliciete, de directe benoeming.

Nu is wantrouwen tegen directheid en een al te grote vanzelfsprekendheid, respectievelijk tegen de impliciete ideologie van de taal, een gezond verschijnsel bij literaire woordgebruikers, maar als je er te veel aan toegeeft weet je op den duur letterlijk niet meer waarover je het hebt, wat op zichzelf evenmin rampzalig is, maar ook de lezer weet dan bij benadering niet meer waarover de schrijver het heeft.

Nu ben ik daar evenmin stuk van, maar er zijn theoretici bij wie het indirecte en onbestemde weer tot ideologie wordt en dan zijn we weer even ver van huis, d.w.z. even ver van de ongebondenheid en pluriformiteit van taalgebruik die de literatuur nastreeft.

En ondertussen gaat het erop lijken dat iedereen die een ‘uitspraak’ doet ervan verdacht wordt ‘zijn’ bekentenissen aan de lezer ‘op te dringen’, alsof iedere maker de wereld mee mag helpen vormen of vormuleren - de wegenbouwer, de boer, de didacticus, de landschapsarchitect, de ruimtelijke ordener en stadsplanner - behalve de ‘maker van namen’.

Dat een expliciete, eenduidige uitspraak niet alleen nodig kan zijn maar ook/juist door zijn directheid en eenzelvigheid vervreemdend kan werken binnen een toch al alles & iedereen vervreemdende context ontgaat onze ideologen van het indirecte natuurlijk. (Dat is het nadeel van ideologen: ze hebben

het soms bij het juiste eind, maar wat ze niet zien bestaat voor hen dan ook niet of is onbestaanbaar. Mogelijk dat die anderen de betekenissen sluitend dichten, maar ze dichten de literatuur open.)

*

De meeste poëzie tegenwoordig: varianten binnen het vanzelfsprekende; een klein deel maar uitzondering hierop, op pseudo-absolute beeldtaal. Maar poëzie is *niet*-vanzelfsprekend: het doet er nauwelijks toe wat ze niet-spreekt, als ze maar voor zichzelf spreekt en niet vanzelf spreekt, spreekt wat al gesproken is.

Goede poëzie ontkent én bevestigt alles, tegelijkertijd - bevestigt en ontkent alles behalve zichzelf.

*

Een verschil tussen literatuur en formuleringen over literatuur is dat literatuur haar eigen tegendeel in zich draagt, haar eigen tegenpool kan zijn en een formulering of theorie over een boek niet.

Goede literatuur bevat weliswaar in de kiem haar eigen tegenstellingen, die zowel in de lectuur van de lezers als in de literaire kritiek gemarkeerd of uitgesplitst worden, maar de door het boek opgeroepen tegenstellingen *zijn* nooit het boek, het hele noch het halve.

*

Mijn eerlijkheidsmanie eiste vroeger dat mijn poëzie in overeenstemming zou zijn met mijn ervaringen in de werkelijkheid, zelfs ten aanzien van jaargetij en temperatuur - maar literatuur heeft in feite weinig met de actualiteit van de werkelijkheid te maken,

omdat literatuur uit taalwerkelijkheid bestaat, met eigen regels en wetten en modi en ritmes en getijden en beelden en structuren: dingen die nergens in de werkelijkheid voorkomen, zelfs niet in de spraakwerkelijkheid van alledag.

Het is zelfs heel goed dat de taalwerkelijkheid van de dichter niet te zeer van zijn eigen werkelijkheid afhankelijk is; deze kan er wel de directe aanleiding van zijn en erin verwerkt worden, daarna leidt de nieuwe werkelijkheid tot op grote hoogte een eigen leven en maakt actualiteit op eigen wijze, ja, *is* actualiteit. Dit is de enige, eigen natuur van de literatuur: liternatuur.

68

Pro domo (I)

Ik en mijn zelf, ik en mijn andere ikken, mijn alter ego's, ik & iks, mijn het - het is mij allemaal zo zeer en zo lang vertrouwd dat ik het als volstrekt normaal ervaar: ik *ben* mijn opsplitsingen, omdat er sinds jaren althans *voor mijn gevoel* geen identiteitskloof is. We weten ongeveer wat we aan elkaar hebben en dat we bij elkaar horen als een been bij een ander gescheiden been: het ene staat soms terwijl het andere beweegt, het ene is soms wat korter dan het andere, maar dat is geen wezenlijk bezwaar. Pijn is soms spookpijn, maar niet minder gevoeld. Vervreemding treedt pas op als iemand het andere been stil wil laten staan of het eerste bewegen. Daar passen wij voor.

(Het gevoel van veeleenheid is veel sterker geworden na het jarenlange werken aan mijn autodiagrafie, vooral na herlezing en stilering van het materiaal enkele jaren later. Ik herkende alles als tot mijzelf behorend en er was een soort continuïteit ontstaan, samen met een zekere (compositorische) eenheid die ik als de mijne kon accepteren, zonder het gevoel te hebben dat

mij/ons geweld werd aangedaan. Ik heb tot op zekere hoogte mijzelf *letterlijk* geschreven.)

*

'A well-written life is almost as rare as a well-spent one.' Thomas Carlyle

*

Op den duur weet je ongeveer wie je bent, of liever: je weet iedere keer opnieuw *ongeveer* wie je bent of niet bent, maar als je het direct onder woorden moet brengen weet je het *niet*. Ook het omgekeerde is het geval: ik ben onzeker over mijzelf, maar zo gauw ik mijn vermoedens formuleer krijgen ze een zekere stelligheid die omgekeerd evenredig is aan mijn gevoel van zekerheid. Ik weet op schrift meer dan in werkelijkheid, ik ben in woorden geformuleerd geprofileerder dan in het dagelijks leven. Anders gezegd: verwoord ben ik óf meer óf minder en nooit die ik in werkelijkheid ben.

*

Formuleer me en ik vormuleer mijzelf anders.

69

Pro domo (II)

Het in *mijzelf* verzinken is als het wegzinken in iets heel onpersoonlijks. De kern, het wezen van mijn ik is *on*persoonlijk, het tegendeel dus van hoogstpersoonlijk (: ik ben een onpersoon in

't diepst van mijn gedachten): de nexus van mijn ik is een deindividu, geen individu. (‘Ik ben niet die ik ben’, en dat is mijn kwaliteit.)

Mijn ik ontstaat pas als ik het in mijn werk en in mijn gedachten realiseer: daarnaast bestaat het voornamelijk in potentie, als de som van mijn potentialiteiten. Pas realisatie staat het hoogst individuele toe, een vreemd idee of fenomeen *als ik erover nadenk*. Als ik er niet over nadenk en in mijzelf verzink, of ‘mediteer’, voel ik meer verwantschap met het onpersoonlijke buiten mij, de kosmos, de sterrenhemel, een naakt woestijnlandschap zonder mensen erin, een neutraal industrieel stadschap. Maar tegelijk maakt deze staat het mij mogelijk meer ‘mijzelf’ te worden, wat dit ook mag betekenen en misschien betekent het alleen een potentiële creatieve staat, waarvan de werking eveneens iets onpersoonlijks heeft. Een volle leegte is mijn wezen: anticipatie mijn bestaansmogelijkheid: een overvloed luchtledig mijn existentie.

Het gelukkigst - en misschien het meest mijzelf - ben ik echter niet wanneer ik mij heb gerealiseerd, maar wanneer ik een sterk gevoel van potentialiteit bezit: zelfs tijdens het realiseren (denken, schrijven) is het welzijnsgevoel minder, zij het meestal van tevredenstemmende aard. Het tevredenheidsgevoel dat de kunstenaar bevangt ná het beëindigen van een werk - indien het niet een mineurgevoel is - is juist het gevoel van zichzelf *bevrijd* te zijn, niet het gevoel eindelijk zichzelf te zijn. Het werk is zijn ik, is de geëxternaliseerde ik-projectie van een niet-ik, een nietik van gigantische omvang dat hij achter zich heeft gelaten. Het werkelijke ik-gevoel is voor de kunstenaar zijn ondergang.

(En mensen die altijd het gevoel hebben zichzelf te zijn? Zijn zij benijdenswaardig? Misschien wel. Soms lijken ze me uit een andere stof te bestaan, een solide of een pseudo-stof, vooral wanneer identiteit en identiteitsgevoel ontleend worden aan fixatie en neurose - wat nogal eens voorkomt - of aan uitge-

sproken trekken van het type: zo-*ben*-ik-nu-eenmaal.

Neurose, fixatie, complexen behoren tot de grootste stabilisators van de ik-identiteit, tot de grootste individualisators, terwijl ze tegelijk de vernietigers zijn van de persoonlijkheidin-potentie, van de ware persoonlijkheid dus.)

70

Kafkaïana (I)

Bij zichzelf aankloppen: en dan de schrik dat er iemand opendoet. (Je kunt het alleen zelf zijn.)

Dat lijkt op de ervaring van Jozef K: als hij om zijn ontbijt belt, ziet hij in plaats van het dienstmeisje de bewaker Franz (!) voor zijn deur staan. Hij heeft hem als het ware (uit de andere wereld) opgeroepen, heeft hem als een ander ik opgesommeerd zoals een schrijver zijn romanfiguren of subego's, die hij meteen daarna niet meer in de hand heeft. In een dagboeknotitie beklaagt Franz Kafka zich erover dat men in een hotel waar hij verblijft van zijn naam, die men daarvoor tweemaal juist geschreven heeft, Jozef K. maakt. ‘Soll ich sie aufklären oder soll ich mich von ihnen aufklären lassen?’ (27. Januar 1922)

De schrijver als vergissing van zijn romanfiguur, als zijn heimelijke identiteit (*chiffre* voor de ingewijde en alléén voor hem).

(Kafka beschouwde zichzelf in hoge mate als een menselijke vergissing, een vergissing die door de schrijver in zijn werk via zelfbestraffing rechtgezet moest worden. *Het proces*, het werk als *verzoekschrift* om ontschuldigd te worden - zoals de oude bijbelse term luidt -, maar de schrijver wordt afgewezen en blijft schuldig, omdat hij zichzelf schuldig acht. De ‘Wet’ kan hem niet absolveren, dat kan alleen hijzelf, zijn bewustzijn, zijn fundamentele taaldenken.)

Ook in die zin is Kafka een van de meest exemplarische schrijvers: men handhaaft en redt zich (tijdelijk) via zijn romanfiguren en hun (literaire) hulpconstructies; maar men blijft hun vergissing tot het bittere einde, alsook die van zichzelf.

Kafka volgde Jozef K.'s (zelf)vernietiging door zich longtuberculose aan te doen en vervolgens spirituele zelfmoord te plegen door zijn vriend op te dragen zijn werken te vernietigen. Reden voor het laatste: zijn spijt dat hij voor zijn gevoel zijn realiteitsprincipe niet tot leefbare realiteit had weten te maken, noch in zijn leven, noch in zijn werk, dat hij te eenzijdig en te zeer door zijn persoonlijke neurose gekleurd vond. Geïnterpreteerd: dat hij geen synthese had weten te bewerkstelligen, geen identiek zijn had kunnen (doen) ervaren tussen de complexe maatschappelijke realiteit en het oorspronkelijke taaldenken, taalloos geloof, synthetiserende symbolen die zowel het taal- en beeldloze zijn als het niet-zijn uitdrukken, kortom de *andere* wereld die *alles* omvat - ook de Wet als irrationele mythe -, een onmogelijk taak dus voor wie zich niet bij voorbaat aan irrationalismen wil overgeven.

En hier vergiste Kafka zich opnieuw - via identificatie met en fixatie op zijn romanfiguur Jozef K.? - omdat een groot lezerspubliek er die synthese wel degelijk in aantrof en zich in zijn taalleven herkende. Trouwens, het is de vraag of Kafka de ongehoorzaamheid van zijn vriend Max Brod niet incalculeerde of half incalculeerde.

*

De aantrekkings- en vertederingskracht van Kafka: hij is de *zoon* van iedereen, zelfs van een achttienjarige jongen of een negentigjarige grijsaard, een zoon die nooit vader wordt.

71

Kafkaïana (II)

Bij Kafka wordt de wereld als bij geen ander vóór hem geëssentialiseerd en in binnenbeelden omgezet, die vervolgens tot symbolen worden van de hele menselijke existentie. Daarna worden die beelden op een maximale wijze geconcretiseerd - en veruiterlijkt - door middel van een superrealistische schrijfwijze, een indringende keuze van karakteristieke details, die aan het totaalbeeld ook iets suprarealistisch geven, dat op zijn beurt het essentiële en symbolische van de situaties zowel verhult als versterkt.

Die essentiële droombeelden bezitten bovendien een grote psychische - en dieptepsychologische - lading en zuigen al het verwante aan: grote gebouwen en hun (freudiaanse) binnenbeelden komen te staan voor alles wat autoriteit is, vader is, leven is, maar het blijven gebouwen. Situaties worden als terloops maar onvermijdelijk tot existentiële situaties en de hoofdpersonen, onder wie Jozef K, kunnen geen stap doen of het is een veelbetekenende, morele stap; alle handelen in deze geëxtrapoleerde bewustzijnswereld en naar binnen gerichte beeldwereld is een moreel handelen, bewust of irrationeel, maar meestal het laatste. Dit is dan ook de reden dat de hoofdfiguur altijd in een *totaalsituatie* existeert, hij is nooit alleen Jozef K, hij is altijd het hele complex, de hele existentiële situatie, in tegenstelling tot de meeste vertelde figuren. Jozef K *is* zijn situatie. Jozef K wordt niet verteld, maar geleefd in woorden. (Later valt Kafka's vader eenzelfde lot ten deel: hij komt in geschreven vorm te staan voor een veel groter complex, zoals de mens bij Kafka staat voor het totaalidee mens.)

Op zijn beurt bestaat de schrijver Franz Kafka in zijn essentie alleen in die bewustzijnswereld - zie zijn *Dagboeken* - en is hij die wereld, dezelfde waar ook Jozef K als pure situationele

figuur deel van uitmaakt. Het enige en niet onbelangrijke verschil is dat Franz K wel in de boodschap van Jozef K gelooft - hun opdracht en hun in de gebouwenwereld geworpen-zijn zijn dezelfde -, maar zijn humor en onthechtheid (: zijn stijl) doen hem vooralsnog buiten de gebouwen van de autoriteiten staan; de identificatie met Jozef K is niet volledig zolang hij schrijft en zich schrijvend op de been kan houden. 'Afgemaakt als een hond' wordt hij pas als hij sterft aan zichzelf.

Dan heeft definitief die andere wereld overwonnen, hoewel Kafka zelf zijn twijfel had of in de eerste plaats die wereld daaraan debet was. Zijn en Jozef K's schuldcomplex deed hem in een andere richting zoeken, of liever, voelen, samen met zijn in wezen idealistisch-burgerlijke visie op de wereld, die meer weg had van een jongensachtige wensdroom.

Waar *wij* in de eerste plaats mee te maken hebben is Kafka's geschreven wereld en dat is voor ons een emblematische of exemplarische; voor de Midden-Europeeërs, onder wie Kafka zelf, meer dan voor de meeste West-Europese lezers blijkbaar ook een grotesk-humoristische. Was die wereld aanvankelijk vooral een onvaste, irrationele, een waarin alles zich voortdurend in een doorgangsstadium bevindt en metamorfoseert (men wordt een tor of wordt als paard bereden door een huilerige bovenman), in het volgend stadium treden de onberekenbare instanties en instituties op, die, nadat een handelingsproces in werking is getreden, zich steeds meer consolideren. (*Türhüter* houden je voor je eigen poortingang tegen, je wordt opgehaald door mensen als vanzelfsprekendheden en alles wat vóór je leek te pleiten verkeert in zijn tegendeel.) Wat droomwereld leek wordt - volmaakte - anti-mythe, waarin alle irrealiteit is omgezet in schijnbaar logische, rationele handelingen en men eindigt in een banale, pijnlijke realiteit waarin niet te leven valt: de vroegere rede wordt erin ontkend, verliest zijn gelding, normale magische handelingen - meest gewoontehandelingen - sorteren geen effect, werken tegen je en leiden onherroepelijk

naar de oordelende Wet. Dan blijkt dat het oordeel al vaststond; het vonnis moest alleen nog door de veroordeelde zelf voltrokken worden. Hij deed dit door het oordeel op te roepen of te zoeken.

Zelfmoord zou een snellere oplossing geweest zijn, maar dat was binnen K's literatuur eveneens tegen de Wet. Hoewel, het niet beëindigen en publiceren van Kafka's grote boeken is ook een soort protest en de opdracht om zijn nagelaten werk te vernietigen een maatschappelijke zelfmoord. Kafka beliefde onder die Wet niet te leven en hij wenste, omdat hij meer moralist dan estheet was, die geschreven wereld niet na te laten. De schrijver zelf ontsnapte aan de Wet door (zich) vroegtijdig te (laten) sterven zoals er mensen zijn die zelfmoord plegen om van hun ondraaglijke doodsangst af te komen.

Aan Kafka's literatuur ontsnappen is voor ons nauwelijks meer mogelijk. Maar die vertegenwoordigt dan ook een andere Wet.

72

Kafkaïana (III)

Wat zou Kafka geschreven hebben als hij was blijven leven? Een vraag die, net als bij Mozart, menige speculatieve geest heeft beziggehouden. Max Brod schrijft dat wij nog veel van Kafka hadden kunnen verwachten. Misschien.

Wat hadden we van Mozart kunnen verwachten? Had Mozart het einde van zijn mogelijkheden bereikt? Je mag het niet zeggen, maar alle muziek van Mozart lijkt ergens wél op elkaar en misschien was ze dit blijven doen. In dat geval had het genie - van wie alle composities toch ook weer ánders klinken - *ongeveer* het einde van zijn stijl bereikt; maar vooral wanneer hij van

andere compositiewijzen kennis had kunnen nemen zou hij nog een eindweegs verder hebben kunnen gaan, zeker in zijn kwartetten - wat hij volgens mij graag gewild had - en misschien in zijn symfonieën, maar daar niet véél verder. Of hij zou een reuzensprong hebben moeten maken, een stravinskiaanse bijna, voor een nieuwe start. Zou hij ertoe in staat zijn geweest na een zo voleindigde componeeractiviteit? Beethoven heeft in zijn laatste kwartetten en pianosonates zijn - voor ons - denkbare einde bereikt, maar hij was een experimenterende geest. Bach, die bijna vanaf het begin coda en fermate van zijn eigen stilistische kunnen is geweest, zou niet anders meer hebben kunnen componeren dan hij in zijn *Kunst der Fuge* deed; Schubert zou waarschijnlijk nooit verder gekomen zijn dan zijn strijkkwintet en zijn laatste pianosonates en ze zouden waarschijnlijk onvoltooid gebleven zijn; iemand als de toch ook hoogbegaafde Mendelssohn bereikte een toppunt op zijn achttiende (het octet of dubbelkwartet); Reger zou zich op zijn volgende strijkkwartet doodgeschreven hebben; enzovoort. De eeuwig jonge, kameleontische Stravinsky zou tot zijn 120ste om de vijf jaar anders gecomponeerd hebben.

Maar Kafka? Als ik Kafka nog eens in z'n geheel overlees valt op hoezeer hij na zijn rijpe en oorspronkelijke begin - ‘Beschreibung eines Kampfes’ (1903/4) - altijd zichzelf is gebleven, met als zijn sterkste werk de langere verhalen - naast ‘Die Beschreibung’ ook ‘Die Verwandlung’ - en zijn drie romans. Wat bleef hem na deze verhalen - de korte prozaschetsjes en de wat langere ongepubliceerde of onbeëindigde verhalen volgen alle hetzelfde stramien en dezelfde filosofische lijn, ontwikkelen dezelfde uitputtende detailleringstrategie - en na *Der Prozess* en *Das Schloss* nog te doen over? De gaten tussen de brokstukken van de Chinese Muur dichten? De muur zat al vrijwel dicht.

Mijn speculatie is, áls hij was blijven leven en schrijven en áls hij naar Israël was geëmigreerd, dan zou hij een pedomorfe

sprong terug hebben gemaakt naar zijn twee starts, die de vruchtbaarste ontwikkelingsmogelijkheden voor hem boden: ‘Die Beschreibung eines Kampfes’ en ‘Amerika’. Daar zou hij misschien zijn oude nieuwe wereld hebben laten beginnen, een surrealistische-expressionistische en tegelijk (super)realistische werkelijkheid - en weer zouden het meesterwerken geworden zijn. En tegelijk zou hij opgehouden zijn met het schrijven van autobiografische notities, dat weet ik zeker, even zeker als dat hij ook zijn religieuze studiën opgegeven zou hebben.

73

Dood (I)

De banaliteit van de dood overtreft nog die van de seks, de geboorte en de stoelgang en is er de apotheose van: je kakt jezelf uit als nageboorte.

*

Waardig sterven, wat is dat? Sterven als een dier, een hond bijvoorbeeld, dat is het beste waar een mens naar kan streven.

*

Grensverleggend sterven (in taal). Schrijven: de goede doe-het-zelf-moordenaar.

*

Zelfmoord plegen op papier: een gezonde vorm van zelfoverschrijding.

*

‘Van het sterven zie ik af: ik wil niet geveld worden door een mij inferieur wezen.’
August Strindberg in *Inferno*. (1897)

74

Geschiedenis (I)

Men heeft meer geschiedenis achter zich naarmate men minder toekomst voor zich heeft.

Dit geldt zowel voor het individu als (waarschijnlijk) voor de menselijke soort, d.w.z. voor de laatste omdat het (herinnerde) verleden meer gewicht krijgt als pseudo-concreet gegeven tegenover twijfelachtige overlevingskansen, voor het ouder wordende individu omdat het verleden meer gaat leven, het individuele omdat het verleden meer gaat leven, het individuele én het collectieve.

Het levende verleden van de ouder wordende mens is als een achterwaarts gerichte toekomst, aan het einde zelfs letterlijk: terug naar de (an)organische voorhistorie.

*

Verleden is ook hierom omgekeerde toekomst: het moet zich steeds opnieuw waarmaken, anders leeft het niet voort.

Feiten, voorvallen, figuren komen te vervallen - terecht of onterecht -, andere worden pas echt geschiedenis.

Paradox: het verleden is niet voor het herleefd wordt.

*

Het verleden van de mens ligt in het geheugen van de levenden en in de nagelaten werken van de doden, voor zover die erkend en gelezen worden.
Het nieuwe verleden dat *wordt* tegenover het oude verleden dat verloren gaat. Lang leve het ongeboren verleden!

*

Het historische heden. Dat wat je je kunt herinneren is pas goed werkelijk.
Herinnerde gedachten / herinnerde mensen / een herinnerd ik.

75

Geschiedenis (II)

De historie is als een hond die jou volgt tegen je zin. Je slaat hem, maar hij houdt hooguit even de pas in, en: daar is ie weer!
Je doodt hem en zijn gedachte achtervolgt je alsof er niets *gebeurd* is!
En dat komt omdat voor hem, de hond, alles al gebeurd *is*.
N.B. Het hinderlijk volgen van en door de historie.

*

(Het kenmerk van *echte* historie is dat al het overige overbodig is, én als verklaring, én als aanvullend - al of niet verbeeld - gebeuren.)

*

Herinnering - wat zou ik het graag beweren - is een vorm van tegenhistorie. Maar dit is slechts zelden het geval, meestal is er sprake van geselecteerd verleden.

Echte tegenhistorie is het ont-denken in het heden van een historische ontwikkeling, hetzij in negatieve of positieve zin. Potentiële tegenhistorie is *deze* tijd, is tijd, leven: *ex-traditie*.

*

De toekomst is in principe voor iedereen en niemand, het verleden alleen voor enkelen.

De toekomst en de dood zijn het meest democratisch, het heden is het al minder en het verleden nog minder: pure discriminatie!

Een gaatje in de geschiedenis ontdekken waardoor je kunt ontsnappen. Het zoeken ernaar alleen al geeft hoop, wekt levendige illusies en maakt geschiedenis tot levenservaring. Het ondergaan ervan is een persoonlijk avontuur, dat aan het bestaan perspectief verleent, voor sommigen zelfs het enige. Ook als je de geschiedenis of de tijd 'opheft' of wanneer de geschiedenis zich in jou opheft, heeft ze haar doel gediend. De geschiedenis en jouw lege huis als uitwerpselen van het leven, als langgerekte drollen van wat of wie zichzelf verteerd heeft. De mens is een wezen dat naar gaten zoekt in zijn eigen existentie om door te ontsnappen en het gat dat hij uiteindelijk vindt is zichzelf. Maar voor het zover is blijft hij zoeken naar een ander, of hij maakt ze, die gaten, graaft ze, als een mol.

*

Geschiedenis: weten hoe het allemaal afloopt en iedere keer weer hopen dat het *anders* afloopt.

Geschiedenis als een persoonlijke aangelegenheid, als een idiosyncrasie, als een hartritmestoornis. (Iedere hart- en brein-

beving veroorzaakt een aardbeving, iedere gemoedsaandoening een klimaatomslag, iedere hoestbui een depressie of implosie.)

Geschiedenis als een boemerang met een staartkomeet.

Geschiedenis als een travestiet met één glazen oog, dat je onafgebroken aanstaart. (Je ziet zijn pauwenpracht niet eens meer.)

Geschiedenis: herhaling van herhaling van iedere volgende lijkt oorspronkelijker, tot de oorspronkelijkheid van het einde van de geschiedenis bereikt is.

76

Naarmate de mensen ouder worden en de 'lust' afneemt, willen ze meer eeuwigheid - de 'lust' die plotseling 'eeuwigheid wil' (Nietzsche), enkele neurotici en kunstenaars uitgezonderd: die hebben hun lust (of onlust) altijd al geprobeerd in eeuwigheid om te zetten.

(Pas als het bij de laatsten gelukt is speelt de dood een geringere rol; de dood-op-leeftijd tegenover het niet verouderende oeuvre dat er ligt. Sela.

In feite is het een noodgedwongen terugtrekken in de geschiedenis - of een gevecht om geschiedenis - tegenover het eeuwige zelf-leven; geschiedenis is altijd nog beter dan het niets, hoewel beide lusteloos zijn en ook de geschiedenis geen garantie op nabestaan biedt. Zonder dat telt de *tijd* dubbel, net als in de tropen.)

Literatuur als tegenhistorie

Het uiteindelijke doel van alle grote literatuur is, nadat een historische situatie gestalte heeft gekregen in het verleden of in

het heden (als heden), die situatie aan de historie te onttrekken, de romanfiguren of taalfiguren de historie te laten overwinnen en ze a-historisch te maken.

Hoezeer de schrijver, als ieder ander, onderworpen is aan het 'historische proces' - hoewel, proces? Ik heb nooit goed geweten wat het 'historische proces' is, alsof er van een objectief, door mensen regelbaar historisch bewustzijnsproces sprake zou kunnen zijn of van een wereldbewustzijn dat zijn eigen loop bepaalt - de roman- en taalfiguur, ook de meest abjecte en gedegradeerde, maakt de historie overbodig, nihileert haar door een herhaalbare, herleesbare existentie, die haar aldus uit de tijd tilt.

In die zin lijkt literatuur op het 'bevredigende bestaan' dat socialistische denkers, onder wie ook Marx, als utopisch eindpunt van het (dialectische) historische proces zagen en waarin de historie, die voornamelijk uit kommer & kwel bestaat, opgeheven wordt. Het bestaan als eeuwig heden. Als dit laatste ooit het geval is, wat te betwijfelen valt, dan zal de godsgruwelijke verveling niet te overzien zijn.

De enige manier om die verveling op te heffen, zou zijn om als mens een literair bestaan te leiden, een romanbestaan van pseudohistorie en gemanipuleerde chaos, een bestaan van zelfscheppen en -ontscheppen, van mobiele verbeelding tegen stasis, doodzwijgen en eeuwige zelfinkeer, kortom een gespeeld bestaan. Zolang dit niet het geval is, is literatuur een vorm van troost met terugwerkende kracht in dit bestaan: een vorm van anti-tijd in de tijd, van anti-historie in een overmaat aan historische bepaaldheid, een geprofileerde *vorm* van niets in het grote Niets. Tijd en historie zullen haar blijven voeden op straffe van atrofiëring en bloedarmoede, taalarmoede en dunharige verbeelding; sterfelijkheid en verval, besmette menselijkheid en pijnlijke liefde zullen doorfilteren in de vormen: zonder tijd geen opheffing van tijd en historie, zonder besmette menselijkheid geen kunst en literatuur.

Maar het doel blijft de opheffing van de historie. (Tenzij

door een terugkoppelingseffect naar de maatschappij die maatschappij de getoonde literaire situatie als actualiteit en sociaal relevante realiteit ervaart en accepteert. In dat geval fungeert de literatuur als plaatsvervangende historie en de fictieve tijd als tijd.)

77

Geheugen

De angst voor het slechter wordende geheugen. Bijvoorbeeld: een bekende naam die je maar niet te binnen wil schieten. Je *weet* zelfs waar je hem kunt vinden, zo niet het plekje in je brein waar hij hoort te zitten, nee zit. Terwijl je naar de boekenkast loopt om hem op te zoeken - een halve nederlaag reeds - geef je jezelf nog één kans: tot aan het moment dat je het boek in je hand neemt en het opent. Maar het geheugen grijpt de kans niet, laat je in de steek. Het opnieuw weten van de naam lijkt zo vanzelfsprekend dat je hem de eerstvolgende jaren wel weer zult kunnen reproduceren. Eigenlijk zou je al je kennis om de zoveel tijd opnieuw onder ogen moeten krijgen. Een onmogelijkheid. Maar het bewustzijn van de namen en wat ze voorstellen is er, alleen de naam zelf niet. Geen ramp, maar wel het begin van het einde?: een ruime binnenzee van bewustzijn van *iets*, je weet niet precies wat, een vaag, weldadig aandoend vermoeden van weten, een besef van weten, maar de contouren en profielen blijven uit, wat resulteert in een gevoel van geweten hébben (: Ik *heb* het geweten en dat is niet helemaal niks, maar...).

Het einde is misschien de wijze leegte van het bijna-niets. Daarna alleen de onwijze leegte.

*

Om meer dan één reden is Montaigne niet alleen een van de boeiendste en intelligentste, maar ook een van de aardigste figuren uit de zelfbeschrijvingsliteratuur. Hij *is* of *wordt* literatuur (zijn eigen), met blootlegging van alle zwakheden, van hem en van zijn literatuur.

Wat mij vooral voor hem inneemt is het fleuren met zijn slechte geheugen: hij zou een geheugen hebben als een vergiet. Hoewel dit, gezien de enorme hoeveelheid citaten die hij in zijn essays verwerkt, nogal mee moet vallen, schijnt het een feit dat hij om de zoveel pagina's fout citeert en dat steeds met de grootste stelligheid. Daarnaast, lees ik, heeft hij ook opzettelijk fout geciteerd om zijn stellingen te staven en zijn gelijk binnen te halen.

En om je dan te beklagen over je geheugen is een grote gotspe.

Hoewel, anderzijds (in 'Over leugenaars') vindt hij juist dat hij door zijn slechte memorie zó uitblinkt dat hij daardoor 'naam en faam' zou moeten verwerven, terwijl hij tegelijk stelt dat mensen met een uitstekend geheugen vaak zwakke oordelen vellen. Hij, Montaigne, daarentegen heeft de gave om in plaats van blindelings op geheugenfeiten van anderen te vertrouwen de dingen zelf uit te denken.

Als dat geen gezonde dialectiek is dan ben ik blijkbaar vergeten wat dialectiek is. Ik heb ook een slecht geheugen, een geheugen zo slecht dat ik me bijna mijn eigen naam niet kan herinneren, laat staan mijn geheime dagnaam, terwijl ik zo goed als vergeten ben wat ik geschreven heb nadat ik het geschreven heb. En als dat niet helemaal waar is, dan is het binnenkort wel waar, ook als het alleen maar opgaat voor een ander en ik niet eens meer weet voor wie.

*

Ik herinner mij (u), dus ik ben.

78

Zoals men vroeger op zee vogels losliet om te weten in welke richting het vasteland lag, zo laat ik mijn woorden los om te weten waar ik heen moet gaan.

*

Poëzie: veelzeggend zwijgen in alle talen.

*

Flaubert herzien:
De wereld lijkt niet zozeer geschapen om uit te monden in een boek, als wel in een herdruk.

79

De dubbelganger

In de dubbelganger dupliceert een mens zich niet, maar hij confronteert zich met een zelf dat gedeeltelijk een ander is of *de* ander: van een exacte verdubbeling is geen sprake, alleen al omdat de mens dit niet wenst, hoe 'n eenzame Adam hij ook mag zijn: de dubbelganger is daarom óf complementair van karakter, óf contrastueel, afhankelijk van het gewenste op een bepaald moment in een bepaalde situatie: dit geldt ook voor het dubbel als personifiëring van half- of onderbewustzijn. Het dubbel is ego en non-ego tegelijk, is zowel ik als een ander en naarmate er meer wensdroom, wensprojectie of sociaal geweten in het spel komt zal het dubbel meer en meer het karakter

krijgen van *de* ander: een duidelijk niet-ik, een sociale identiteit met vlagen van sociaal geweten en zelfverwijt: het *is* dan soms een geprojecteerd zelfverwijt.

Dubbelgangers zijn dus meestal niet alleen maar psychische afsplitsingen van het ego, zoals vaak gedacht wordt, gefragmentariseerde en geobjectiveerde identiteiten die ‘een *eigen* leven’ zijn gaan leiden: ze zijn daarvoor vaak veel te ‘moreel’ van karakter en hun functie is te sociaal bepaald, zij het in zeer individuele, individualistische zin.

De dubbelganger staat evenals het dubbel-bij-uitstek, de *schaduw*, ook wel voor ‘ziel’, in meer diffuse zin - lichaamsvormloos, onstoffelijk, ectoplasmatisch bijna -, zoals dat ook al bij oude volken als de Egyptenaren het geval was, maar ook hier is het niet zuiver een dubbel, integendeel: als het anders al niet dualistisch en contractueel tot de gastheer staat, bv. als (eeuwige) geest tot (tijdelijke) stof, dan vertegenwoordigt het op z'n minst de essentie ergens van, essentie van het andere, een ander ik.

Het tweede ik staat dan ook tot het eerste ik in een dualistische positie en dialogiseert niet zelden, voert niet zelden oppositie, hoewel het alleen in pathologische gevallen een volstrekt oppositionele figuur is: echte dubbelgangers duelleren, maar doden elkaar zelden, ze verlagen elkaar of absorberen elkaar, veranderen, transmuteren, straffen elkaar met abstractie, maar ze elimineren elkaar niet. Kortom, het dubbelgangerspaar symboliseert de geëxternaliseerde tweestrijd van één persoon (individu is in deze context een vreemd woord) en is als zodanig een ‘persoonlijker’ equivalent van de maatschappelijke dialectiek, een tussenvorm, met natuurlijk veel minder en veel zwakkere maatschappelijke implicaties: de dubbelganger als fluctuerend anti-dubbel.

*

De vele *transformaties, metamorfoses* in de literatuur, evenals in volksverhalen en fabels, zijn dan ook allesbehalve willekeurig en moeten misschien vooral gezien worden in relatie tot hun dubbelgangerkarakter: de antwoordvorm op een voorgaande gestalte, zelfstandig geworden mogelijkheden, ofwel alleen maar als realisering van de vrijheid van de verbeelding, waarbij de nieuwe vorm op zoek is naar een eigen zin en doel in een nieuw verworven ruimte: de vooruitgeschoven pion, de aftaster van nieuwe dimensies, die zijn doel al zoekend vindt en die soms nieuwe metamorfoses nodig heeft of deze opgelegd krijgt. Enzovoort.

80

Het individueren in de literatuur is niet meer een kwestie van individuen scheppen, maar van taalgebruik. Individuen in de literatuur doen tegenwoordig vrijwel altijd aan als gemeenplaatsen, als geaborteerde pogingen tot mensenmaken.

Welke verrassingen kunnen de laatste ons nog bieden? De werkelijke literaire figuren zijn taal-figuren, die zich karakteriseren door hun toevalligheden en literariteiten.

(De enige andere interessante personalistische literatuur is de zelfbeschrijving, de ‘Selbsterlebensbeschreibung’, met een zekere mate van ongeordendheid, die er het karakter aan verleent van een taal-figuur.)

*

‘Impersonalité’, ‘impartialité’, ‘impassibilité’. (Flaubert)

Zo streng hoeft het tegenwoordig niet meer - Flaubert zelf prijst trouwens de totale ongebondenheid en vormeloosheid van geniale schrijvers als Rabelais en Cervantes -, maar het is

goed deze trits nagestreefd te hebben of in hoofdzaak aan te houden. Zoals het altijd gunstig is iets gekend te hebben alvorens het te vergeten, iets te weten zonder het toe te passen, iets niet te geloven maar wel de mogelijkheid ertoe te hebben gezien of zelfs de verleiding ervan te hebben ondergaan.

Wat zou onze cultuur geweest zijn zonder de eenzijdigheden van de Verlichting, socialisme en realisme zonder utopisch irrealisme, literatuur zonder bijgeloof, de mens zonder idee van menselijkheid; waarom dan ook niet een literatuur waarin je voor onpersoonlijkheid, onpartijdigheid en onbewogenheid mag pleiten zonder dat je altijd onpersoonlijk, onpartijdig en onbewogen bent. Want de mens is zijn stijl of stijlen en niet omgekeerd.

*

Filosofie, poëzie: ontdekken wat je wist, maar niet weet.

*

De creatieve acte: opzettelijk en met grote nauwkeurigheid naast het doel schoppen.

81

Americana (III)

De playback-Amerikaan

De Amerikanen spelen veel, net als de Italianen, alleen zijn we er bij hen minder op verdacht. Misschien spelen ze zelfs hun veelgeprezen spontaniteit, daar is moeilijk achter te komen, zo goed spelen ze hun rol of rollen.

Vooral in het openbaar zijn Amerikanen uitstekende spelers en toneelspelers, mannen én vrouwen, de laatsten misschien nog iets meer dan de eersten.

Het verschil tussen Amerikanen en andere nationaliteiten, als de Fransen, Spanjaarden, Italianen, Engelsen enzovoort, is dat de laatsten zichzelf spelen of varianten van zichzelf, terwijl je bij veel Amerikanen het gevoel hebt dat ze een ander spelen. Misschien spelen ze vooral wie ze graag zouden willen zijn. Zo slaken veel Amerikaanse vrouwen en meisjes gilletjes, wapperen welsprekend met hun handen, fungeren als secundaire gangmakers in gesprekken en op party's en gedragen zich sneller overemotioneel dan je zou verwachten, soms om volstrekt onbelangrijke redenen. Heb je in het begin nog het gevoel dat ze *weten* wat ze doen, later begin je eraan te twijfelen en hun gedrag *bijna* als een vorm van natuurlijkheid te beschouwen. Waarna opnieuw de twijfel de kop opsteekt.

Ten slotte ga je je ook bij de meer integere Amerikaanse politici afvragen of ze niet constant bezig zijn een ander te spelen, iemand die ze niet zijn en of ze wel weten wat ze doen - of wat die ander doet: een vorm van onbewuste buiksprekerij en playback, waarbij ze niet zelden *de* Amerikaan spelen? Hoeveel Amerikanen spelen permanent *playback?* Het is en blijft giswerk.

Ik heb me wel afgevraagd of de Amerikanen daarom zulke goede filmspelers zijn: omdat ze zo goed en op zo'n natuurlijke wijze een rol of hun rollen hebben leren spelen. Anderzijds, ook de Engelsen en Zweden brachten een groot aantal goede filmspelers voort en de laatste decennia zelfs Nederland.

82

Noodzaak in de literatuur: een kwestie van suggestie.
(Niet alleen in de literatuur trouwens.)

*

Leven als idee. Ook het leven wordt niet 'zomaar' geleefd, maar volgens een idee dat men van het leven heeft, visie waar men al levend rekening mee houdt: het leven als verbeeldingsproduct.

Vanzelfsprekend is ook de eenheid van het leven een idee, de lineaire tijd een idee, en eenheid en tijd in de literatuur zijn het helemáál. De functie en de werking van de tijd is hier zelfs een heel andere, leven in de literatuur bestaat niet eens en de interne samenhang is er altijd veel groter dan ooit in werkelijkheid en bewustzijn.

Leven als idee - wat is er idealer, troostrijker, completer - mime en bijgestelde mimese van het brein.

*

Realiteit is voor een schrijver het gevaarlijkste dat er is, vooral *de* realiteit: zij hoort eigenlijk niet te bestaan, evenmin als een schrijver hoort te bestaan. Realiteit hoort alleen te *worden*, zoals een schrijver zich al schrijvend realiseert.

*

Realisme is een idee van de realiteit, de realiteit van een idee is een realisme.

83

Wildlife (I)

De fiataap

In Big Bend National Park, op de grens van Mexico, onze eerste coyote gezien en meteen kregen we een hilarisch gevoel, net als de eerste keer dat we een beer in het wild hadden gezien, al was het dan op een campground waar hij - net als op de film en tv - de vuilnisbakken leegroofde.

Een paar maal hadden we al coyotes gehoord, in Death Valley en andere woestijngebieden, 's avonds en in de langzaam afkoelende nachten en ook toen hadden we hetzelfde tevreden gevoel, alsof we een klein beetje de oernatuur betrapt hadden.

De coyote heeft iets jongs, ook als hij oud is, en als hij loopt - hij is nooit dik en vet - iets ontwapenends, alsof *hij* niet de oeroude voorvader van al de gedomesticeerde honden is - dat is hij overigens ook niet -, maar eerder de eeuwig jonge, spontane nakomeling van al die uitgeselecteerden.

Weliswaar heeft hij ook iets gedomesticeerds, net als veel dierentuindieren in het wild, maar niet meer dan 1 à 2%. Hij blijft ongetemd en dat is wat we willen behouden: het toegestaan ongebondene, het gebonden wilde. Een toppunt van civilisatie is wanneer we ons zoiets kunnen permitteren en dat is niet al te vaak. Kunst mag zich in beperkte mate wild gedragen, de natuur in zeer beperkte mate en de rest wordt geciviliseerd of civiliseert zich, zoals die beer in Canada die 's ochtends in alle vroegte de kranen van het golfveld placht open te draaien.

Nu ik erover nadenk geloof ik dat we die werkelijk wilde dieren toch ook een beetje ervaren als een hoogtepunt van *veredeld* natuurlijk, d.i. kunstzinnig genot, al verschilt de sensatie weer duidelijk van het zien van dezelfde dieren op film en tv. Ze zijn

er, zoals wij er zijn, alleen minder vanzelfsprekend, vooral als het gevaarlijk gaat worden.

De wilde natuur is 'het andere' voor ons, niet het civilisatorische of culturele of artifactionele, dat min of meer tot natuur is geworden, zij het vaak een van een gruwelijke eenvormigheid en middelmatigheid: de modale cultuur. Eronder sluimert de andere natuur, vaak in gedeformeerde vorm, vals, boosaardig en vol - culturele - frustraties. De wilde dieren zijn vaak de geïdealiseerde of gepurificeerde projecties van onze frustraties en als zodanig voorzien ze in een enorme behoefte. Vooral daarom willen we ze niet graag missen, d.w.z. de meer cultureel ontwikkelden onder ons niet. De rest zal het een zorg zijn, de rest projecteert niet en maakt van de natuur geen binnenleven.

Hoeveel arenden heb ik in mijn leven gezien? Niet meer dan enkele en ik weet op te noemen waar ik ze gezien heb. Hoeveel orang-oetans? De verrukking van het gadeslaan van hun luie, gerekte ontwaken in hun slordige legers in de boomtoppen, hun als kunstmatig vertraagd lijkende voortslingeren aan de doorbuigende takken en dan de allerlaatste en luiste van allen, die, als was hij Paul Feyerabend, de dwarse wetenschapsfilosoof uit Berkeley, eerst op zijn kop in zijn nest ging staan, mogelijk om ons te vermaken en ons gelegenheid te geven een stukje aapvormige natuur op de foto vast te leggen alvorens hem verbaal te vangen.

Toch zijn het niet alleen de vele beelden van wat we gezien hebben en de gedachte aan de voortschrijdende versmalling van ons toekomstige binnenleven, noch de verarming aan visuele mogelijkheden die ons zo fel tegen verdere aantasting van de natuur tekeer doen gaan, maar de gedachte aan de steeds kleinere potentie van de natuur, en hieruit komen alle andere bezwaren voort. Want de natuur is voor ons in hoofdzaak potentialiteit, de realisatie bestaat uit de realiteit van de natuur én die van ons, en die van ons is voor een deel de ermee verbonden projectie. De gedachte aan vernietiging van de natuurlijke rea-

liteit is moeilijk te verteren, die aan een voorgoed verloren potentialiteit onverdraaglijk. Het laatste tast zowel de mogelijkheden van de natuur als van de mens, als van mij als individu aan. In dit opzicht verschilt de natuurlijke realiteit niet zoveel van kunst: inperking van de potentialiteit doet alle natuurlijke virtualiteit verloren gaan, de nieuwe en de oude. Wat in de toekomst veel eerder te verwachten is is het omgekeerde: het tot natuur worden van het artificiële, dat dus - ik heb het elders vanuit een ander perspectief belicht - niet meer als artificieel wordt ervaren en de kritische vraag zal zijn wat wij tot natuur zullen laten worden; dit zal ook de toekomstige natuur van de mens bepalen. Zullen we een verwilderde toyote tegenkomen? Een popcat? De rhénozéro? Een macho machientje?

De nieuwe barbaren? Dat zijn niet alleen de vernietigers van de natuur en van bepaalde, hun onwelgevallige vormen van kunst, maar ook de Amerikanen met hun, met generatoren uitgeruste motorhomes, die overal de rust van de natuurparken verstoren. De magnetronoven en de klimaatregelaar bepalen ook in de vrije natuur hun privéklimaat. Dat de dieren ook voor anderen niet meer te horen zijn is hun een zorg, zoals het hun ook een zorg is dat zij uitsterven: hun tijd was voorbij, hun beeld vastgelegd.

De toekomst is aan de toyote, de popcat, de rhénozéro, de fiataap, het cocacolabeertje en ze zouden hun woordgenoten graag door nieuwere species vervangen zien.

84

Een vuistvol woorden

In de droge tijd is water in de Kalahariwoestijn een kwestie van leven of dood. De baviaan kent verborgen reservoirs in de rotsen

die hij zorgvuldig geheim houdt voor alle nieuwsgierige blikken, ook voor die van de mens. Hij gaat er alleen naartoe als er geen primaat in zicht is.

De Kalaharibewoners hebben er naar verluidt het volgende op gevonden om hem te verschalken.

Je gaat naar een plek toe waar zich bavianen ophouden. Bavianen zijn zeer nieuwsgierig en er is er altijd wel één die blijft kijken wat je aan het doen bent. Wat doe je? Je zoekt een ondiepe holte in een boom met een kleine toegangsopening, je maakt de opening iets groter en werpt er wat meloenpitten in. Daarna ga je weg.

Na enige tijd desinteresse geveinsd te hebben kan de baviaan niet nalaten het gat te verkennen en zijn hand erin te steken. Wat vinden zijn tastende vingers? Zaden die hij bijeengraait en naar buiten wil brengen. Maar helaas, zijn gebalde vuist kan niet door het smalle gat en hij heeft niet het benul zijn vuist te openen en de zaden weer te laten vallen. Hij is en blijft de gevangene van zijn eigen vuist, ofwel van de inhoud ervan.

Je loopt nu rustig naar hem toe, werpt een touw om zijn hals en bindt hem vast aan de boom.

Vervolgens strooi je brokken zout voor zijn voeten, een ongelooflijke lekkernij waarvan de baviaan, net als ieder ander dier, niet af kan blijven. Nu zijn volle aandacht op het zout is gericht laat hij de meloenpitten vallen, trekt zijn hand terug en stort zich op het zout. Hij snoept ervan tot hij niet meer kan en vergaat vervolgens van de dorst.

De hele nacht laat je hem nog aan het touw zitten en pas de volgende ochtend maak je hem los. Hij rent dan, alle voorzichtigheid vergetend, regelrecht naar de geheime watervoorraad onder de rotsen.

Toen ik dit verhaal hoorde, moest ik onmiddellijk denken: een vuistvol woorden.

Spiegel

Anekdote, een aantal jaren geleden verteld door een Papoea op tv. Zijn vader die de eerste blanken ontmoette en van hen een spiegeltje kreeg. Toen hij erin keek schrok hij zich wezenloos, want wat hij zag was zijn gestorven vader. Was deze teruggekomen om hem te berispen omdat hij iets fout had gedaan? De voorouders niet had geëerd?

Hij repte zich naar huis en verborg het spiegeltje onder zijn slaapmat. De volgende dagen kon hij niet nalaten het spiegeltje tevoorschijn te halen om te controleren of zijn vader er nog was. En inderdaad, hij was er nog en keek hem wantrouwend aan.

Het ontging zijn vrouw echter niet dat hij stil was en zo nu en dan verdween. Op een dag bespiedde zij hem. Ze zag hoe hij zijn slaapmat oplichtte en iets tevoorschijn haalde om ernaar te kijken.

Toen hij weg was haalde ze het voorwerp onder de mat vandaan en keek erin: en inderdaad, als ze het niet dacht: haar man had een andere vrouw!

Spiegelen - voorspiegelen - verspiegelen.

85

Onderaardse bergen. Gestolen tijd

Druipsteengrotten, sinds de negentiende eeuw *het* onderwereldwonder van de toerende burger, laten niet na ook mijn kinderlijke geest te vervullen met ah's en oh's, al moet ik eraan toevoegen dat je je geest, na er een aantal gezien te hebben, wel jaren rust moet gunnen alvorens er meer te zien. Wat de mens

met bewondering slaat is dat de ‘natuur’ dit allemaal ‘onbedoeld’ tot stand heeft gebracht en dat geen ‘kunstenaarshand’ eraan te pas is gekomen, want de natuur is geen kunstenaar: filigraangordijnen van pegeltjes, grote penisachtige kegels met paddestoelhoedjes van lamellen, rotsen geheel bestaande uit hersenwindingen. Alibabagrotten met huigen en tepeltjes, ja, zelfs slangachtig kronkelende stalactieten en kristalformaties als complexe distels. En dan de kleuren, de kleuren.

Wel kan de mens niet nalaten de meeste opvallende formaties met vertrouwde namen te benoemen en zo naar zich toe te halen: men wil herkennen en herkenning vergroot de bewondering: de natuur is zelfs in staat een mensenhoofd, een Chinees theater, een kasteel, een hemelbed, een vrouwenborst met tepel te maken en dat onder de aarde. Boven de aarde komen ze, zoals bekend, ook een enkele maal voor. De ‘correspondenties’ zijn waar men ze vinden wil.

De laatste paar keer dat ik een grot bezocht heb ik die formaties in de eerste plaats ervaren als langzaam gestolde, uiterst bewerkte, ingewikkelde vormen van tijd: je ervaart die tijd, het ontstaan van tijd, en wel in bepaalde, complexe vormen en constellaties: zo zouden we het ontstaan en bestaan van tijd in het algemeen kunnen ervaren: subjectief, met een zekere mate van collectieve objectiviteit. De kwantumfysica heeft ons al langer dan een halve eeuw in die richting leren denken: kwantumvelden, kwantumconfiguraties, later tijdvelden, met het aandeel van het individu hierin.

In de literatuur zijn we het ook gewend en vaak worden de dingen nogal eens ervaren als vormen van tijd, tijdscheppende en niet in de eerste plaats tijdverslindende objecten.

Zoiets kan in de literatuur natuurlijk eerder: de geschapen tijdvormen (de begripsmatigheden) blijven, ook nadat de dingen zelf zijn verdwenen en nadat de mens is verdwenen.

Sinds ik die druipsteenformaties zo bezig ergeren mij de (banale) banaliserende benoemingen des te meer, ze staan een ver-

fijndere, geabstraheerdere tijdervaring in de weg, blokkeren die; wat ik hier wil is abstractie, geen namen.

Abstraheren en het kunnen verdragen van abstracties vertegenwoordigt een bepaald stadium van culturele ontwikkeling en culturalisatie van het voorstellingsvermogen.

Anderzijds is immateriële abstractie op zich niet reëel genoeg, ze is meer een onzichtbaar skelet dat realiteit en verbeelding behoeft: wiskundige constructies, een mentale blauwdruk voor een huis, taalbeelden voor onbestemde gevoelens: fantastische druipsteenformaties groeien aldus, rond onze notie van tijd, maar dan zonder enige beperkende namen.

Ik nam er in Carlsbad dan ook geen kennis van en liet mij overweldigen door de sublieme labyrintische tijdvormen en hun externe patronen en herhalingen in de onderdelen, die geen eeuwigheid suggereren, maar wel een onnoemelijk lange tijd van honderdduizenden en miljoenen jaren.

En ik zag het in één oogopslag, zoals één enkele gedachte zich in ons brein distilleert uit een neuronale kosmos van miljarden gegevens en combinatiemogelijkheden. En voortaan behoorde ook deze tijdervaring als een vertraagde blikseminslag tot de gegevenheden van mijn brein.

86

Wildlife (II)

Natuurtalent

Na enkele jaren opnieuw in de eindeloze woestijnen van New Mexico en Arizona. We brengen de nacht door aan de voet van een berg met zeshonderd jaar oude indiaanse rotswoningen, vlak bij een stroompje waarin twee beverfamilies hun dammen

en vijvers hebben aangelegd. Tegen de ochtend hoor ik weer eens het hoge ijle gehuil van de coyotes. Het komt van ver in de bergen; dichterbij klinkt geblaf van wat waarschijnlijk een huishond is of twee honden. Je zou zweren dat ze op elkaar reageren, de voorzaat en de nazaat of de verre naneef. En om de een of andere reden ontroert mij dit zeer.

Als ik het gordijn van de camper opzij schuif ontwaar ik een sterrenhemel van zo'n uitbundig geflonker als ik in geen decennia gezien heb.

Onder deze hemel huilt nog steeds de coyote, vitaal en een beetje melancholiek tegelijk, alsof hij de oude indianen mist, en niet voor 't eerst heb ik zin mee te huilen.

Ik laat het na omdat ik C niet wil laten schrikken. Misschien morgen als we rijden. Ik kan goed een coyote nadoen; ik heb er zogezegd een natuurtalent voor.

*

De volgende avond na het verdwijnen van de zon achter de bergen zitten we doodstil op een zandbak in de smalle stroom - het lijkt meer een langwerpig schiereiland, met aan de ene kant een afgedamde bladstille bevervijver -, wachtend op de bevers die om deze tijd geacht worden uit hun hol te komen om zich te voeden. Dat ze hier zitten kan niemand ontgaan, gezien de vele afgeknaagde stompen van takken en stammen, waaronder kuitdikke: hier en daar is een waar ecologisch slachtveld aangericht onder de wilgenstuiken en essenbomen; soms was de doorgeknaagde stam zo groot dat de takken verward raakten in een andere boom of was de boom zo zwaar dat de bever er niet in geslaagd was hem mee te slepen. Hele lagen, van alle bast ontdane, witte twijgen en takken bedekten de oevers, de indrukwekkende beverdammen en de wallenkanten van de drie speelvijvers.

De zon, die enkele bergranden nog verlicht, terwijl het groen

van de pijnbomen en het rood van de rotsen dieper worden. De vier herten die op de berghelling grazen met hun te witte stuiten. Twee reigers die helemaal uit Nederland zijn komen overzeilen.

Het is voor ons een indiaanse avond en het wachten heeft iets van een oogjacht, camera-oog schuldeloos in de aanslag, maar vooral het wachten en de verwachting op zich hebben al iets opwindends. Ook als de bevers zich niet zullen vertonen zal ons natuuravontuur geslaagd zijn. We hebben het gevoel dat we ons op een eiland van natuur bevinden in een wereldzee van cultuur, een taalzee, een zee van ritselende symbolen en tekens en het is - even - heel bevredigend, zoals ook het houtvuur dat ik straks zal ontsteken en het vlees dat ik erboven zal roosteren bevredigend zullen zijn.

Toen de bevers zich niet bleken te vertonen was het nauwelijks een teleurstelling. In feite jaag ik hooguit op fictieve dieren, op beelden en denk-beelden, hersenschimmen; ik ben eraan gewend. Mijn dieren *lijken* hooguit op beren, bevers, wasberen, mensen.

Dat de gezochte realiteit desondanks, of juist daaróm, veel of zelfs extra plezier verschaft ervaar ik geregeld, waarbij deze een welkome realisatie kan zijn van een tot dan toe verbeeld of afgebeeld dier, zoals de coyote - die we kort erop nog drie-, viermaal zien, dit keer grijze; eenmaal voeren we er zelfs een op nauwelijks meer dan een meter afstand - en naderhand in een ander wildernispark de bobcat of rode lynx.

De lynx, we hebben dagenlang op verschillende uren van de dag naar hem uitgekeken, evenals naar de poema die hier heet te huizen, en dan, op zekere middag, kijk ik op en daar ligt er een tussen het hoge gras naar *ons* te kijken. Ik waarschuw C, die opstaat.

Daarna besluit de bobcat ons voor gezien te houden en verwijdert zich ongehaast. Enkele ogenblikken later zien we hem lopen aan de overkant van de droge rivier, ontroerend slunge-

lig en nog steeds ongehaast, een zeer kleine tijger of een wat groot uitgevallen kater. Wilde verbeeldingsdieren bepalen *zelf* wanneer ze gezien willen worden: ze duiken op wanneer het hen zint en in de meeste gevallen alleen als ze zin hebben om naar *jou* te kijken. Zonder *hun* nieuwsgierigheid zou ik sommige dieren nooit hebben gezien.

Zo ook het grote mannetjeshert, dat ons op niet meer dan enkele meters afstand minstens een halfuur heeft liggen opnemen in de schaduw van een struik - een van de honderden beschikbare -, terwijl wij onze bezigheden verrichten: tikken op de schrijfmachine, lezen, het fototoestel pakken uit de kampeerwagen en hem fotograferen.

Hij knippert geen keer met zijn grote donkere ogen, maar neemt ons onafgebroken tot zich, volgt ieder gebaar, iedere beweging, een ontspannen gespannenheid tussen ons scheppend zoals we die niet eerder meegemaakt hebben in de vrije natuur.

Na enige tijd bijt hij zo nu en dan wat chaparralgras van de grond en maalt het fijn, zonder ons één moment met zijn fluwelen lenzen los te laten, alles heel vertrouwd en vertrouwelijk, hij een tijdelijk huisdier-op-afstand, een half.

Even later is hij verdwenen, geruisloos - was waarschijnlijk op ons uitgekeken toen we ons niet meer bewogen -, een leegte achterlatend in de vorm van een hert die ons tot in Nederland vergezelde.

87

Tijdboom. Tijdbom

Eenzelfde intense tijdervaring als in de druipsteengrotten bij het wandelen door een woud met hier en daar bijna honderd meter hoge sequoia's, roodhoutbomen van vele honderden jaren oud;

zeer oude exemplaren zijn meer dan duizend jaar geleden hun groei begonnen en we hebben er een aantal gezien van naar schatting veertien-, vijftienhonderd jaar, die door geen drie opgeschoten mensen tezamen omarmd kunnen worden. In enkele is een poort uitgehouwen waar je met je auto doorheen kunt rijden: in andere holle bomen, sommige van binnen zwartgeblakerd, hebben indianen, trappers, woodloggers honderd jaar of langer geleden hun vuren gestookt of hebben er overnacht.

Eeuwen voor Willem de Veroveraar heeft het zaadje van deze boom wortel geschoten, lezen we op een plakkaat, en op een boomschijf met groeiringen staat het tijdpunt aangegeven. Tien jaar geleden hebben vandalen deze boom omgehakt, na 1400 jaar, waarom?

Misschien uit sociale wrok: dit is een kostbaar goed voor *jullie*, dus gaat de bijl erin. Ideële solidariteit valt van ons niet te verwachten, omdat we die niet van jullie ontvangen. Jullie bekommernissen en identificaties zijn de onze niet, zoals wij niet tot jullie bekommernis en identificatie behoren, minder zelfs dan bomen en dieren.

Het is waarschijnlijk hetzelfde soort mannen dat een van de laatste *bald eagles* in Zuid-Californië heeft neergeschoten, vogels die al jarenlang met de grootste zorg worden omgeven. De laatste exemplaren van iets zijn altijd een zeer begeerd jachtobject voor verkniptelingen en rancuneuzen geweest. En je kunt er zeker van zijn: op de laatste vrije geesten zal pas goed jacht worden gemaakt. Met een tijdbom.

88

Dood (II)

De dood is een hond wiens baas is overreden.

Hij snuffelt in portieken, ruikt aan alle mensen of hij zijn mens niet ruikt. Hij blaft zijn poëzie hartstochtelijker en hartstochtelijker, zijn concrete muziek menselijker en zweert zelfs oude eet- en denkgewoonten af.

Maar na de laatste volle maan, de laatste satelliet gaat hij naar huis en wie zijn nieuwe mens is weet hij niet.

*

Ook de dood is niet meer wie hij was.
De dood ligt lui in het gras

en speelt op zijn ellepijpsbeen
Knöchelsverzeichnis min 1.

En weer groeit er gras op de maan.

In de tuin loopt een halve haan.

*

Woorden gaan mee op mijn laatste reis,
als brood, wijn, wierook, excrementen.

89

Dood (III)

Sterven, aan sterven denken, heeft iets van terugkeren van vakantie en onderweg allerlei auto's tegenkomen die nog met vakantie gaan.

De melancholie verdwijnt pas als je thuis bent.

*

Macht van de taalformule

Epicurus: ‘De dood kan geen vat op mij krijgen, want zolang ik er ben is de dood er niet en wanneer ik dood ben ben ik er niet.’

De werkelijkheid van de werkelijkheid is anders en ook anders formuleerbaar, maar tijdens het glimlachend lezen van de spreuk is ze één moment waar, een levendige literaire waarheid die zijn waarde aan de formulering ontleent; Epicurus moet zich tijdens de verwoording van de bezwering één moment onkwetsbaar hebben gevoeld.

‘Zolang ik er ben is de dood er niet en eenmaal gestorven ben *ik* er niet.’

Hoe zou een mens zonder taal moeten leven zolang hij leeft.

Hij zou sterven bij de gedachte eraan. Taalleven.

*

De meeste mensen worden ouder.

Bijna alle mensen sterven.

Niemand ontkomt aan het lot van anderen.

90

Realiteitsprincipe zonder realiteit

Het universum blijkt volgens James Jeans' veel geciteerde uitspraak ‘steeds meer op een grote gedachte te lijken dan op een grote machine’, maar dan niet zo'n consistente, rationele als Einstein het graag zag. (Of toch, en is de grilligheid en marginale onvoorspelbaarheid maar schijn?)

Einstein placht het - harmonische - principe dat aan alles ten grondslag zou liggen God te noemen, een vaag begrip dat hij niet verder omschreef en dat ook niet meer dan het pure principe zelf inhield, wat dat dan ook mocht zijn, onder voorbehoud dat het consistent was. Maar als er al sprake is van een God, dan is het er - ook als principe - een in wording, een zich ontwikkelende: want het begin van alles is niet zozeer een bestaand universeel principe, als wel een virtueel, universeel *wordend* principe. Het principe dat *was* wanneer het *is*. Zo ook het wordende goddelijke principe, voor wie het aldus wil benoemen.

Om deze reden zullen wij ook nooit de oorsprong, het pure principe, de virtuele, potentiële realiteit als zodanig kennen. Deze is onkenbaar, wat kenbaar is, is - net als in de kunst en de literatuur - de gerealiseerde virtualiteit en potentialiteit en deze verschilt van het ongerealiseerde virtuele principe als een mens van de gedachte mens, het begrip mens, of beter, van de mogelijkheid ertoe.

‘Alles *ist*, aber das Seyn *wird*,’ aldus Johann Wilhelm Ritter, een pupil van Novalis rond 1800 in zijn *Fragmente aus dem Nachlass eines Jungen Physikers*.

Het wordende principe. Begin dat zich naar zijn bestaan spoedt. De oerslang die zich in zijn staart bijt. Einde dat zijn begin inhaalt.

Het is misschien zoiets als datgene wat verondersteld wordt zich te voltrekken in de ‘zwarte gaten’: wordt hier in de cirkelgang volbracht en spoedt zich alles wat erin verdwijnt terug naar zijn principe, zijn initiële of zelfs virtuele staat in plaats van uit te monden in een postmateriële of anti-materiële tegenwereld, zoals ook wel gesteld wordt? We zullen het voorlopig niet weten, indien ooit. Misschien zullen we het *ondergaan* en dan kunnen we *het* niet navertellen.

Het wordende principe heeft veel weg van het creatieve proces en van het wordende kunstwerk. Als zodanig zou tenminste het principe ons voldoende vertrouwd moeten zijn. Maar ook verder zullen we meer aan dergelijke denkwijzen moeten leren ‘wennen’, we hoeven ze niet altijd te begrijpen, zoals een groot mathematicus eens tegen een fysicus zei die zijn uitleg van een probleem niet begreep - ‘in de wiskunde begrijp je de dingen niet, je raakt eraan gewend.’

Woorden kunnen bovendien het begrip belemmeren omdat ze van andere concepties uitgaan of van een ander conceptieprincipe.

Als ik een groter gelovige was zou ook ik - als dichter - misschien geloven in een God-in-wording die bezig was zich naar zijn initiële principe te ontwikkelen. Maar als hij ooit bestaan heeft heeft hij zijn principe voorgoed achter zich gelaten, mét de bijbehorende realiteit aan haar lot overgelaten. Een realiteit zonder initieel principe. Maar niemand die het ooit zal kunnen nagaan, noch iemand die in staat is het principe op te sporen. Vandaar dat ik vooralsnog liever van een realiteit zonder principe uitga en - als schrijver - desnoods van een principe zonder realiteit of van een werkzame virtualiteit, vooral nu ik iets meer over de neuronale basis van mijn realiteit te weten ben gekomen.

Er lopen mij ál te veel ‘realiteitsprincipes’ rond en soms lopen ze mij als rillingen over de rug.

91

Meesterwerken die aan het begin van een ontwikkeling staan bevatten vaak *typische* elementen, die meteen bepalend blijken voor een heel genre én voor de houding van een schrijver tegenover de wereld (de maatschappij) en de taal. Zo wordt het typisch symbolisch, gewild of ongewild, en worden de inhoudelijke en formele elementen exemplarisch. Bekende voorbeelden hiervan zijn *Gargantua en Pantagruel, Don Quichot* en *Tristram Shandy*, werken die eeuwenlang een enorme invloed hebben uitgeoefend, mede om die reden.

Opmerkelijk genoeg is het begin van de westerse speurdersroman even voorbeeldig en zijn de drie detectiveverhalen van Poe trendsettend gebleken. In het eerste verhaal, ‘De moorden in de Rue Morgue’, is de misdadiger een dol geworden orangoetan, een mensaap dus. Een zeeman heeft hem uit zijn natuurlijke omgeving meegenomen naar Parijs, hét kunstmatige paradijs en het Babylon van de 19de eeuw, en daar heeft de mensaap amok gemaakt; hij is ontsnapt en heeft twee vrouwen gedood. De orale getuigen van de moord hebben de moordenaar horen praten; de een meende dat het een Spanjaard, een ander dat het een Italiaan en weer anderen dat het een Duitser, een Engelsman of een Rus was, terwijl men niet kan zeggen of het een man of een vrouw was, een Babylonisch-interpretatieve spraakverwarring dus. En ook dit is meteen heel essentieel gekozen: de moord voltrekt zich in een tweeslachtige werkelijkheid. Het ontraadselen of demythificeren van een (schijn) werkelijkheid om deze terug te brengen tot realistische proporties is de functie van de detective: in dit geval is het 't demaskeren van een irrationele (on)-mogelijkheid (: het ontsnappen van de dader uit een gesloten kamer) tot een reëel gegeven (: de raampen blijkt gebroken en de kop steekt los in het gat), met als uitgangspunt de gedachte dat *niemand* uit een gesloten

kamer kan ontsnappen, zomin als de detective uit een gesloten hoofd.

De fantasie van Poe slaat hier overigens mét de mensaap op hol: de aap bevrijdt zich in afwezigheid van de zeeman uit de kast waarin hij opgesloten zat en zeept zich voor de spiegel in, waarna hij zich met het scheermes wil scheren, zoals hij door het sleutelgat de zeeman heeft zien doen. (Er stak blijkbaar geen sleutel in het slot.) Komt de zeeman thuis, vlucht de aap met het scheermes en, neem ik aan, zijn ingezeepte gezicht het raam uit.

In een ander verhaal, 'Thou art the man' - dat overigens niet tot Poe's sterkste verhalen behoort -, speelt de detective voor buikspreker van de waarheid, in dit geval via een lijk; het is het lijk van de vermoorde dat zich opricht als de kist geopend wordt: onze speurneus die de waarheid kende had een wasvisbalein door de keel van het slachtoffer gestoken en het corpus daarna dubbelgeklapt in de kist. Het overeind verende lijk zegt met buikstem tegen de dader, die blijkbaar pal tegenover hem zat: 'Thou art the man!' De detective heeft via het lijk een zogeheten 'fictie' ontmaskerd, en wel via een eigen fictie. De dader wordt gevat, maar de maatschappij verandert er niet door, want de taak van de detective is om de status-quo te handhaven en het rechtmatige bezit van de bezitters te beschermen, ook het immateriële; en dit geldt met name voor de privédetective, die de ene 'fictie' tot de andere terugbrengt en de ene door een andere vervangt.

Wat de wereld, vooral die van de literatuur, maar niet alleen deze, voor alles nodig heeft is nieuwe 'ficties', geen nieuwe werkelijkheden: nieuw ontdekte en zich ontwikkelende ficties van nieuwe detectives. De klassieke detectives zullen de nieuwe 'ficties' binnen de kortste keren tot nieuwe werkelijkheden maken, die zij en anderen daarna verabsoluteren, waarop de nieuwe detective wederom aan de slag kan gaan; hij moet de oude 'alwetende' detective altijd een slag voor blijven en de werkelijkheid

als gerealiseerde ‘fictie’ altijd een ‘fictie’ voor blijven. Anders kan hij zijn functie beter opheffen en tot gewone politieman worden, beschermer van het traditionele recht, of zoals Vidocq - de ex-misdadiger die in de eerste helft van de negentiende eeuw de Sûreté in Frankrijk organiseerde en zo succesvol was omdat hij zelf in het bagno had gezeten en alle trucs & ficties kende - een bureau voor economische inlichtingen oprichtte, iets wat geheel in de lijn lag, van Vidocq en van de negentiende eeuw.

De functie van de nieuwe detective is overigens in menig opzicht verwant aan die van de goede schrijver van fictie: beiden zijn op zoek naar patronen en structuren die zich al ontwikkelend kenbaar maken, naar codes om te decoderen, ficties om te deconfectionaliseren, en tegelijk is het hun taak, zo niet een kwestie van zelfbehoud, om gewenning aan de nieuwe ficties en structuren te belemmeren of onmogelijk te maken, de vanzelfsprekendheid aan alle realiteit en kwaad te ontnemen en de mythische alomtegenwoordigheid van het redeloze en ‘absolute’ kwaad tot psychosociaal kwaad en desnoods tot boze (sociale) fictie terug te brengen. - ‘Thou art reality!’

De rest is fictie van de realiteit, dus ook *de* realiteit, dus ook de detective die ontdekt wat hem ont-dekt.

Het derde detectiveverhaal, ‘The mystery of Marie Rogêt’, dat Poe als vervolg van het eerste beschouwde, lijkt op ‘Maelzels schaakspeler’, dat in feite ook een detectiveverhaal, ‘a tale of ratiocination’ is; het bestaat vrijwel geheel uit koele, methodische analyse, in beide gevallen niet van een verbeeldingssituatie zoals de eerste twee, maar van een concreet gebeuren. Poe kan hierom als de vader van de bewustzijnsdetectie beschouwd worden en bij mijn weten heeft geen schrijver na hem ooit een strengere analyse toegepast.

Aan het slot van ‘The mystery of Marie Rogêt’ volgt nog een behartenswaardige waarschuwing voor de snel generaliserende en gegeneraliseerde lezer: ‘Nothing (-) is more difficult than to

convince the merely general reader that the fact of sixes having been thrown twice in succession by a player at dice, is sufficient cause for betting the largest odds that sixes will not be thrown in the third attempt. A suggestion to this matter is usually rejected by the intellect at once. It does not appear that the two throws which have been completed, and which lie now absolutely in the Past, can have influence upon the throw which exists only in the Future. The chance for throwing sixes seems to be precisely as it was at any ordinary time - that is to say, subject only to the influence of the various other throws which may be made by the dice. And this is a reflection which appears so exceedingly obvious that attempts to controvert it are received more frequently with a derisive smile than with anything like respectful attention. (-) It may be sufficient here to say that it forms one of an infinite series of mistakes which arise in the path of Reason through her propensity for seeking truth *in detail*.'

En dit is natuurlijk ook wat de literatuur doet: al spelend de kansen veranderen, de toekomstmogelijkheden beïnvloeden en het resultaat natuurlijk of vanzelfsprekend noemen.

Veelzeggend is ten slotte dat Poe in het eerste verhaal de detective, Auguste Dupin, bezeten laat zijn door een 'Bi-Part Soul' - het is de tijd van de hoogromantiek - waarin de ene ziel vooral 'creative' en de andere 'resolvent' is; bij de eerste hoort een abstracte, lege blik en afwezig gedrag.

Helaas kan Poe niet nalaten de oorsprong van deze geaardheid te laten schuilen in een 'opgewonden' of 'zieke intelligentie', al is het inzicht van Poe weer groot als hij stelt dat het wezen van methode en analyse de intuïtie is en dat 'to view (-) in a sidelong way' vruchtbaarder is voor het opwekken van een creatieve visie dan een directe blik,[3] een notie die we later bij Sou-

3 'Vidocq bijvoorbeeld kon goed raden en hij was een man van grote vasthoudendheid. Maar zonder getrainde hersenen vergiste hij zich permanent, louter en alleen door de intensiteit waarmee hij zijn onderzoek uitvoerde. Hij benadeelde zijn waarnemingsvermogen door het object te dichtbij te houden. Hij zag bijvoorbeeld een of twee dingen ongewoon scherp, maar hierdoor verloor hij tevens de blik op het totaal. Vandaar dat er ook zoiets is als te diep willen boren. De waarheid zit niet altijd in de bron. In feite geloof ik dat de meer belangrijke kennis onveranderlijk oppervlakkig is. De diepte ligt in de valleien waar we haar zoeken en niet op de bergtoppen waar ze gevonden wordt. De beschouwing van hemellichamen kan dienen om het karakteristieke en de oorzaak van deze vergissing te illustreren. Wanneer we zijdelingse blikken werpen op een ster, er vanuit de ooghoeken naar kijken, waarbij we de buitenste delen van de retina (die gevoeliger voor zwakke lichtindrukken zijn dan het binnenste deel) naar de ster gekeerd houden, zien we hem duidelijk en in al zijn luister; de glans wordt doffer naarmate we onze blik er directer op richten. Weliswaar valt een groter aantal stralen op de oogbal, maar er is een geringere receptie van de hele ster. Door een overbodige diepte verwarren en verzwakken we ons denken; en het is denkbaar dat we zelfs Venus van het firmament kunnen doen verdwijnen door een te nauwkeurige en langdurige, een te geconcentreerde en te directe waarneming.' (*The murders hl the Rue Morgue.*)

riau en Poincaré weer tegenkomen: ‘penser à l'écart’, het ergens naast denken. Dat is in feite hét kenmerk van alle nieuwe detectie, ook die van de literaire.

92

Kunst, religie, mystiek, liefde: het zelf oproepen van iets wat *jou* maakt. (Vergelijk de kip en het ei.)

*

Literatuur: kijken door een gaatje in de spiegel.

*

Fictie is in alles fictief: fictieve realiteit, fictieve relaties, fictieve tijd (tegenwoordige en alomtegenwoordige), fictieve relativiteit, fictieve lezer, fictief ik.

*

Inspiratieve literatuur: het tweede woord is al geschreven voor het eerste opduikt.

*

Literaire situaties: zelfgeschapen ‘omgevingen’, kunstmatige natuurlijkheden, min of meer autonoom, met de ‘werkelijkheid’ óp lopende bewustzijnssituaties, die als testsituaties fungeren. De taalfiguren evenzo: uit testfiguren. Ook begrippen en (sleutel)woorden kunnen het zijn, het woord God bijvoorbeeld, een proeffiguur.

*

Iemand, een vreemde, die mij aanspreekt met ik.

Een ander benoemen met ik. Ik kijk mijn ogen uit, en bedoelen: jij kijkt mijn ogen uit.

93

Kunstafscheiding

Als kleine jongen: je urine inhouden, de straal afknijpen - een mengeling van ondraaglijke spanning en ondraaglijk genot dat aan pijn grenst. Daarna met een wellustige zucht de urine laten gaan.

Met niets is het scheppingsproces fysiek beter te vergelijken, hoe complex de vertraagde creatieve straal ook mag zijn; niet zozeer regressief als wel behaaglijk primitief: de primitiviteit van een zich ontsluitend, overwellend bewustzijn dat zich door een flessenhals perst.

Kunstafscheiding en urine. Het basisgenot is hetzelfde.

*

De gedachte, aangereikt door Kierkegaard, die stelt dat alle spreken met de mond een soort buikspreken is. Ook schrijven is het. De echo bereikt verlaat de schrijver, of niet. Soms verstaat hij, de schrijver, zijn eigen buikstem niet, zoals hij ook zijn eigen kopgeboorte vaak niet herkent, of erkent.

*

Alleen schrijvers die iets te zeggen hebben mogen beweren: het komt er niet op aan *wat* maar *hoe* je 't zegt. Voor alle anderen geldt dit niet.

Het beste criterium blijft nog altijd: *hoe* je *wat* schrijft en dan hangt het er ook nog van af *waar* en *wanneer*.

*

De marge, die *het* leefdomein is van de mens: enkele graden lichaamstemperatuur, nauw luisterende samenstelling van de lucht, licht verstoorbare lichaamschemie, enzovoort.

Marge en niemandswit die het leefdomein van de schrijver zijn. Leven en schrijven in margeland, óf verdrinken in de mogelijkheden die de jouwe niet zijn.

94

Het geluid van één klappende hand

De onmogelijkheid om met iemand als A te filosoferen over bijvoorbeeld de beroemde koan 'Wat is het geluid van één klappende hand?', want er is maar één antwoord acceptabel: Het geluid van één klappende hand is een zacht zoeven in de lucht. Zelfs een antwoord als: het geluid van één klappende hand is de helft van dat van twee klappende handen zou een mystificatie zijn en bovendien onjuist. Maar was *is* het geluid van één klappende hand? Juist, een zacht zoeven in de lucht omdat de hand geen andere hand ontmoet, de jouwe bijvoorbeeld.

Dit is één mogelijk antwoord, maar er zijn nog vele andere, dat is het aardige van de koan. Juist omdat de tweede hand afwezig is - wat niet wil zeggen dat hij er niet is, hij is alleen afwezig en zijn afwezigheid is er dus - vergroot dit het aantal mogelijkheden voor de hand die aanwezig is. Het klappen ervan kan de meest uiteenlopende geluiden voortbrengen, van onhoorbare zucht of implosie tot oerknal, een oorverdovende knal waaruit eventueel andere, supersonische naknallen voortkomen die u eerder bereiken dan de klappende hand die uw wang raakt.

Wat is het geluid van één klappende hand?: het geluid van

één klappende hand of invulhand. Dus het geluid van ongeschreven literatuur.

*

Hij voelt zich als een opa die weer in Sinterklaas gelooft, alleen meent hij nu dat hij het zelf is.

Zijn kleinzoon is bereid *alles* te geloven; hem gaat het alleen om de pepernoten, niet waar ze vandaan komen; in feite weet hij best waar ze vandaan komen, alleen opa weet het niet of speelt dat hij het niet weet. Maar in feite speelt hij dat hij dat speelt. Want al spelend is hij een Sinterklaas die in zijn kleinzoon gelooft die niet meer in Sinterklaas gelooft.

*

Het belangrijkste van het hebben van fantasie is dat je in staat bent jezelf te illusioneren, niet in de eerste plaats anderen.

Merkwaardigerwijs tolereren die anderen het tweede eerder dan wat zij beschouwen als zelfbedrog en zij zullen al het mogelijke doen om jou je illusie te ontnemen.

'Mundus vult decipi.' De wereld wil bedrogen worden, maar men misgunt de ander zijn droom. Het opheffen ervan zal men waarheidsliefde en eerlijkheid noemen, soms ook - bij het verstrekken van ongevraagde adviezen - hulpvaardigheid.

Daarom ook willen veel mensen kunst & literatuur die hen bedriegt of illusioneert, maar kunst & literatuur die - ogenschijnlijk - in de eerste plaats de maker illusioneert negeren ze, mede om die reden. Voor hen is dit pas echt bedrog, hun eigen illusie beschouwen ze op den duur als realiteit.

95

De taal wordt tot voeding in de buik van de spreker; anderen missen de woorden en sterven van de honger; ik ken de woorden, maar spreek ze niet: daarom lijd ik in eigen woorden hun honger en laat ze sterven, de woorden. Ook Grote Praters spreken niet voor anderen, welsprekende zwijgers wél.

*

Iedere kunstenaar bouwt aan zijn eigen piramide, hoe klein ook. Het niet bestaande geheim neemt hij mee in zijn graf.

*

De toekomstige bottendelvers, de archeologen van de toekomst: het enige dat ze van de mens aantreffen is zijn onverslijtbare protheses; hieruit zullen ze hem samenstellen.

*

Leven: tussen *ars amandi* en *ars moriendi:* een *kunst* dus. (Tussen apotheose en homeostase.)

*

De witte bladzijde: witte inkt op wit papier. (Witte literatuur.)

96

God

Voor veel gelovigen is God nog zoiets als het licht van een oeroude ster: de ster is al eeuwigheden geleden gedoofd, maar het licht is nog altijd onderweg.

Sommigen interesseert het niet te weten dat de ster al lang niet meer bestaat, waar het hun om gaat is het licht dat nog altijd onderweg is.

*

Geschiedenis & traditie

Geschiedenis op zich is niet de dieptedimensie van de tijd of van het leven, maar bewustzijn van de geschiedenis is het wel. 'Geschiedenis' op zich is even oppervlakkig als natuurlijke historie; historisch bewustzijn schept de diepte die de menselijk existentie emotioneel en cultureel doet aarden en die hem een *werkelijk* gevoel van bestaan geeft. Geschiedenis op zich is als de stroom waarin men zich laat meedrijven en waarvan men deel uitmaakt, historisch bewustzijn doet ons - al zwemmend - half boven de stroom verheffen, waarna we haar kunnen beschouwen, stroomafwaarts of stroomopwaarts, en het is dezelfde stroomkracht waarvan we soms gebruikmaken om ons boven het wateroppervlak te verheffen.

*

Cultuur is geschiedenis scheppen en vooral het bewustzijn van geschiedenis, ook al wordt in afzonderlijke kunstwerken de geschiedenis, of de tijd, opgeheven: een geslaagd kunstwerk *is* geschiedenis en schept tijd, zijn eigen.

*

Conventie verstikt, want heeft de pretentie ook in het heden alleengeldigheid te bezitten; traditie biedt de gelegenheid aan de conventie te ontsnappen, en inspireert er in het beste geval toe. Goede traditie staat het scheppen van nieuwe traditie toe, bijvoorbeeld in de vorm van nieuwe boeken.

97

Het onuitspreekbare vervalst

We hebben de neiging om het diepmysterieuze en onbegrijpelijke, het zeer ambivalente en paradoxale als ‘onuitspreekbaar’, als niet te verwoorden te beschouwen, zoals de Egyptenaren de naam van Osiris niet uitspraken, maar zich tot de algemene benoeming ‘de god’ en dergelijke bepaalden. Maar men wist wie het was, kende zijn naam en moest deze dus althans eenmaal gehoord of gelezen hebben; maar hem vervolgens onnodig uit te spreken of op te schrijven was afbreuk doen aan het mysterie. (Zelfs een vreemdeling als de Romein Herodotus, die erover schrijft, noemt de naam niet!)

Dezelfde schroom, die ook iets van onmacht heeft, bevangt de schrijver soms als hij het onnoembare, waaronder het onbestemde en moeilijk denkbare, nadert: hij zal zich dan bij voorkeur laten gaan in het ongedefinieerde, meerduidige, indefinitieve en paradoxale: daarnaast zal hij zich opsplitsen in een veelheid aan ikken, niet alleen omdat dit hem tactisch in staat stelt het ongrijpbare dichter te naderen of te omsingelen, maar ook omdat het ik zelf misschien het grootste mysterie, de meest raadselachtige non-identiteit of zelfs non-entiteit is die alleen op die manier gekend kan worden.

Overigens werden in het oude Egypte ook degenen die zich

met de sacrale nabootsing en verzorging van de godenbeelden - en de taal - bezighielden tot het mysterie gerekend, evenals de vervaardigde imitatie. En nog steeds wordt het in Egypte door vakkundige vervalsers als een heilige plicht beschouwd een goede imitatie te leveren van iets ‘heiligs’, als is het maar van een voormalig heilig souvenir als een scarabee. Een vakkundig imitator noemde eens een collega-vervalser een charlatan omdat hij te kort over zijn imitaties deed.

Zo ook de nabootsing van het ik. Een goede nabootsing te geven van jezelf is het hoogste dat een mens kan volbrengen.

Je eigen handtekening vervalsen, je eigen taal en trots zijn als niemand het merkt. (‘Een knap staaltje.’)

(Zij die een verschil menen op te merken benoemen soms het origineel als vals of als herhaling.)

*

Dolend jaar

In *Een essay over tijd* schrijft Norbert Elias dat in de laat-Romeinse Republiek het priestercollege dat over de ‘tijd’ en het opstellen van de staatskalender waakte soms onder pressie van belangengroepen het jaar verlengde of verkortte. Zo reguleerde het de sociale betrekkingen en voor strijdende partijen was het mogelijk via dit college de kalender te ontregelen.

Wat een perspectieven om in fictie toe te passen!

Vergelijk ook het volledig schrikkeljaar dat de Egyptenaren eens in de 1461 jaar aanhielden om de restdagen van hun 360-dagen-jaren op te vangen. Dit jaar bestond voor hen niet en ze hadden er ook geen woord voor: ze duidden het aan met het volgende of het voorgaande jaar, wat tot grote verwarring kon leiden. Iemand die in zo'n schrikkeljaar geboren werd moet het gevoel hebben gehad of te laat of te vroeg geboren te zijn of helemaal niet geboren.

Later, bij jaren van 365 dagen, stelden de Egyptenaren een dolend jaar in (*annus vagus*), een jaar dat door alle jaargetijden heen liep.

Een paar dagen, een jaar zoek in de tijd. Geboren op een dag in een dolend jaar. Iemand is zijn leven lang zoek, leeft in een gat in de tijd of sluipt in bewegende tijd door de tijd: een schaduwwezen, een tussenmens.

Anderzijds hoeft men niet in een schrikkeljaar geboren te zijn om dit gevoel te kennen.

(Vergelijk ook het paradoxale, sadistische geval van de Poolse jood die door een nazibeul gedwongen werd om tussen een grote stapel lijken naar zijn eigen lijk te zoeken, en verder de Osirismythe. Idem de schrijver die leeft zolang hij naar de stukken van zijn eigen literaire lijk mag blijven zoeken.)

98

Een waarheid zo verblindend, dat men er helderziende van wordt.

Zo helderziende, dat men door alles heen ziet en dus niet meer ziet.

*

Nieuw schaakspel. Een schaakbord van uitvergrote blokken; op ieder blok een veelvoud aan stukken, waarmee gespeeld wordt tegen een veelvoud van andere stukken.

Bovendien wordt het spel gespeeld door meer dan twee spelers.

*

Het park van de toekomst: in iedere boom een televisiescherm, zodat men al wandelend het programma kan volgen van boom tot boom. Misschien wordt er wel een natuurfilm vertoond.

*

Toekomst van de natuur: een *verbeelde* natuur met nieuwe dieren (en nieuwe namen), omdat de oude uitgeroeid zijn en men wel eens wat anders wil dan afbeeldingen van vroegere dieren en planten.

*

De mens als permanente overgangsmens in een permanente overgangstijd.

De schrijver schrijvend in een permanente overgangsstijl voor overgangsmensen in een overgangstijd.

99

Eeuwigheid & tijd

Oneindigheid, eeuwigheid bestaat uit cirkelvormige gedachten; wordt de cirkel verbroken, dan bestaan er geen eeuwigheidervaringen meer. Eeuwigheid is in wezen een *gevoel*.

Het oneindige is en blijft rond, omdat het niet aan de realiteit noch aan enige veldtheorie is gebonden.

Tijd doorbreekt de cirkel, is rechtlijnig, is 1-dimensioneel.

Er is een ronde taalfiguur denkbaar die door een tijdrechte doorsneden wordt; je voelt de lijn als het ware door je heen gaan, als een schicht.

Zowel in de literatuur als in ons dagelijks leven ervaren we bovendien eeuwigheid als een vorm van tijd en denktijd als een onderdeel van eeuwigheid.

Dagelijkse eeuwigheid is ook: het denken van steeds weer anderen aan iets, aan hetzelfde - dit denken houdt dit 'zelfde' in stand: een idee, een godidee, cultuur. De mens voelt zich deel van de oneindigheid zolang hij erover denkt en aan niets anders denkt; denkt hij er niet aan of over iets anders, dan verdwijnt het oneindigheidsgevoel van het ene moment op het andere. Eeuwigheid bestaat in feite uit losse gevoelsmomenten, tijd vult de rest als gaten in een Chinese muur.

N.B. Een mens die door een ander gedacht wordt, daarna niet meer gedacht wordt: een door anderen gedachte en ontdachte geest.

*

Schrijvend denken. Essentie als existentie

Het zelfbewustzijn dat zoekt naar realisering en objectivering in een *vorm*. Wanneer die vorm gevonden is - en hetzelfde geldt voor iedere geformuleerde gedachte - zijn vorm en idee van (zelf)bewustzijn ontheven. Oorspronkelijk, schrijvend denken is uit het onbewuste, ongerichte, zwevende denken opduiken in het bewuste, waar de gedachte haar maximale, geformuleerde helderheid verwerft, om vervolgens als heldere zwevende gedachte terug te vallen in de latente gedachtenwereld van het onbewuste.

Schrijvend denken is aan gedachten een zekere staat van onbewustheid en vanzelfsprekendheid verlenen. Daarna kan het brein ze desgewenst als een soort vanzelfsprekendheden produceren uit een vlechtwerk van potentiële associaties, een kleinere of grotere totaliteit waar ze zozeer deel van uitmaken dat ze zonder dit geheel bijna niet denkbaar zijn of alleen na een

rationeel-chirurgische ingreep. De helderheid waar de deconstructivisten zo bang voor zijn - ten dele terecht, het hangt ervan af welke implicaties die chirurgische ingreep met zich meebrengt - is een *geschapen* helderheid die haar (tijdelijke) nut kan hebben en die beoordeeld zal worden naar haar gevolgen voor leven en denken in algemener zin, voor existentie en essentie.

Dat de cerebrale voorwereld onhelder en zwevend is houdt niet in dat een onheldere taalwereld of inconsistente verbeeldingswereld te verkiezen zou zijn boven of vruchtbaarder zou zijn dan een heldere. Het verlangen naar consistentie en duur is nu eenmaal eigen aan alle denken. Waar het uiteindelijk om gaat is greep te krijgen op die andere wereld en dat kan alleen via (productieve) gedachten van binnenuit, nooit via opgelegde, voorgeformuleerde. Binnen deze wereld schept iedere gedachte haar geheel en produceert 'een' geheel als *haar* realiteit en haar 'waarheid'.

In, binnen *dit* zichzelf producerende en in totalen denkende denken ligt de essentie, die een, steeds andere, vorm van existentie is; essentie *als* existentie en niet existentie die haar eigen essentie al existerend uit de werkelijkheid puurt, zoals de existentiefilosofie het wil: essentie *is* existentie, voor zover essentie in die zin nog iets betekent. Worden als een modus van zijn en zijn als een vorm van worden of (als) geworden zijn, en dit zonder tegen-stelling. Worden *is* zijn.

*

Wie theoretiseert over literatuur dringt de literatuur iets op, dat is onvermijdelijk.

Iedere theoretisering, hoe zinvol ook uit het oogpunt van mentale of sociale encadrering, tast de literatuur aan in haar wezen, dat ongebonden is, zelfs als een duidelijke teleologische tendens aanwezig is, want die tendens is niet het enige element

dat telt en meestal niet het belangrijkste, zoals het verhaal in goede literatuur vaak niet het belangrijkste *literaire* element is.

In wezen is ‘het literaire’ ongrijpbaar en laat zich niet ongestraft isoleren of definiëren. En hetzelfde geldt voor de structuur: hoe groot het belang ervan ook mag zijn, de structuur is het werk niet.

Dat literatuurtheorie de literatuur bijna altijd restricties oplegt houdt niet in dat deze daarom ongewenst of overbodig is, zoals sommigen stellen, maar het is wel gewenst dat ze zich van haar restrictieve werking bewust is en daar rekening mee houdt. Daar staat tegenover dat ze er ook iets aan toe kan voegen: bewustzijn, bewustzijn van het literaire, de structuur, de encadrering, het ontstaansproces, het werkingsproces, onthulling van verborgen perspectieven, sociale relevantie en noem maar op, en dat is altijd nog de moeite van het volle theoretische leven waard.

Maar al is een literair theoretisch werk denkbaar dat boeiender is dan veel literatuur - en niet alleen denkbaar -, er is amper een theoretisch werk denkbaar dat een goed literair werk overbodig maakt. Goed theoretisch werk - en zeker essayistisch werk, dat in ieder beschaafd land tot de literatuur wordt gerekend - *inspireert* tot literatuur. Een goed essay doet het verlangen rijzen het behandelde werk zelf te bedenken of opnieuw te schrijven, eventueel precies zoals het er ligt en zelfs als je helemaal niet kunt schrijven.

(Maar spaar me het pretentieuze deconstructivistische omspelen van een literair of literair-filosofisch werk als Derrida's boek *Sporen* over Nietzsche; dan liever het oorspronkelijke werk, of pure literaire essayistiek. Als literatuur is *Sporen* niet goed genoeg, als filosofie niet literair genoeg.)

100

Droomsymbolen

Het is ons - ons, de algemeen beschaafde mensheid, met inbegrip van psychologen en psychiaters - niet ontgaan dat er andere droomsymbolen in onze dromen zijn opgedoken dan de vanouds bekende, verschuivingen in de representerende verschijningsvormen die zich aanpassen aan de veranderende maatschappelijke uiterlijkheden. Dat dit de laatste generatie - of misschien al sinds de dood van Freud - in steeds snellere mate plaatsvindt komt ten eerste omdat we de oude droomsymbolen te goed hebben leren kennen, waardoor ons onderbewustzijn naar andere transformatiebeelden moest gaan omzien, beelden die het dagbewustzijn niet onmiddellijk kon duiden, en in de tweede plaats omdat ons leven en de maatschappelijke verschijningsvormen zo ingrijpend zijn gewijzigd. Het zou nu voor de hand liggen dat door onze kennis van droommechanismen - ik schreef eerst machismen - en droomsymboliek de nieuwe droomsymbolen al complexer en hermetischer zouden worden, en dit is voor een deel ook zo, dat wil zeggen in individuele gevallen, want in veel grotere mate is er sprake van een versimpeling van de droomsymboliek, alsof ons onderbewustzijn zich niet meer zo veel moeite geeft om zich te hullen in raadselachtige, vervreemdende voorstellingen en zich bij voorbaat bij ons scherpere inzicht heeft neergelegd, of misschien ook wel omdat zijn creatieve reserve zo langzamerhand is uitgeput, psychisch of visueel. Een andere mogelijkheid is natuurlijk dat ons onderbewustzijn niet meer zoveel te verbergen of te verbeelden heeft.

Soms vraag ik mij dan ook af of onze zoektochten in de realiteit, onze honger naar concreetheid niet in de eerste plaats opgeroepen worden door een - onbewust - verlangen naar droomsymbolen, naar droom, irrealiteit.

Onze honger naar realiteit is misschien niet anders dan een verkapte behoefte aan droom. Mogelijk zelfs aan diepe dromen.

*

Laat in de nacht met het bekende vreedzame schokje wakker geworden. Geen nachtmerrie, geen prikkel uit de buitenwereld (voor zover ik na kan gaan). Wel - even - het vluchtige gevoel dat iets *uit een andere droom* mijn droom wilde binnendringen, niet dreigend, maar gewoon als een feitelijkheid; twee dromen in een en hetzelfde bewustzijn, waarvan één misschien de hoofddroom, al herinner ik me van geen van beide iets.

Twee, van elkaar onafhankelijke dromen dromen, kan dat? De ene die zich als antithetisch tot de andere ervaart of deze als gevaarlijk vermoedt? (Dromen schizofrenen volstrekt gescheiden dromen?) Misschien heeft de grap over de minichip of de twee minichips die in de gescheiden hersenhelften van een onderzoeker terecht zijn gekomen en die tegengestelde opdrachten aan de hersenhelften verstrekten mijn droombewustzijn beïnvloed. (De notitie heb ik enkele maanden geleden nog onder ogen gehad.) Of heeft mijn bewustzijn het stadium bereikt dat het tot vergaande abstrahering van de droomsymbolen en droominhouden is overgegaan, mogelijk onder invloed van de poëzie?

101

Zelfscheppende realiteit

Patronen ontdekken die niet eerder opgemerkt zijn, evenmin verwacht. Vergelijk de wetenschappers die min of meer gericht of juist ongericht met de computer spelen. Tot een formule of

statistische structuur op het scherm verschijnt, zo verrassend dat ze het aanvankelijk zelf niet durven geloven. Dan het inzicht dat er sprake is van een *realiteit*, in de natuur of de puur wiskundige natuur, een die op grond van hun ontdekking zelfs gedwongen is zinvolle realiteit te zijn en die daarom nooit meer weg te denken is.

Dat is ook iets wat goede kunst nastreeft - het ontdekken van iets wat er niet was en wat daarna niet meer weg te denken is.

*

Nieuwe formuleringen en ontdekkingen dienen zich in het begin vaak aan als paradoxen, tot ze volstrekt natuurlijke zaken blijken te zijn, waarna de oude opvattingen paradoxaal gaan lijken.

En zo zal het door blijven gaan, omdat de centrale paradox in feite de mens is, de paradox die paradoxen voortbrengt tot de dood erop volgt: de dood van de mens of de dood van de dood.

*

Een *scheppende theorie* of filosofie vormt zich vaak in losse onderdelen, punten. Verbindt de punten en er is een theorie, maar ze is niet scheppend meer.

(In het andere geval vormen de onderdelen hun eigen constellaties en zoeken naar verbindingen, gaan deze tastend aan of ontbinden ze. Helemaal systeemloos geschiedt dit echter zelden, ook al toont het systeem zich niet op het eerste gezicht.)

Trek lijnen tussen een aantal heldere sterren en je hebt geen uitspansel meer, maar een pantheon van starre figuren, die als je niet oppast nog je lot bepalen ook.

102

Tegenstelling en paradox

Ook de opdracht van het culturele denken is: *ernaast* te denken en niet uitsluitend in Ideeën en concepties, laat staan teleologisch te denken of denkstelsels te construeren van louter archimedisch-metafysische steunpunten, methodologische acupunctuurpunten.

Ernaast denken en ontdenken is ook denken en dat zal vaak naast het bestaande zijn. Voor het individu houdt dit in de sprong uit de Idee, de abstractie, het cyclische, het dwingende organisatieprincipe, ook al maken we zelf deel uit van die Idee (onder andere van het idee Mens) en dat organisatieprincipe.

De sprong hier is die van het onpersoonlijke in of naar het persoonlijke, van het onbewuste naar het bewuste en dat is zowel een reddende als een culturele sprong, en onder bepaalde voorwaarden een ethische.

Eigenlijk gaat het om een sprong zowel in als uit het onbewuste, of beter, van een ononderbroken heen en weer springen, zoals er ook sprake is van een sprong uit en in ‘de’ taal.

Toch is het niet *de* taal die spreekt in ‘een’ mens (Foucault), maar *zijn* taal en daarnaast nog iets anders, iets wat zich niet altijd in woorden laat vangen en coderen of wat *tussen* de woorden spreekt. (Het is ook niet zijn ‘Andere’ dat spreekt, want dat zogenaamd Andere is *hij*.) Ook al heeft *de* taal *de* mens gemaakt en al spreekt *de* taal in het dagelijks leven veelal (in) een mens, dit houdt niet in dat uitsluitend *de* taal het individu zou bestemmen, want het scheppende individu maakt dat óók *zijn* taal *hem* maakt, een wederzijdse beïnvloeding die doorgaat tot het einde, d.i. tot aan de ontbinding van de privétaal, na een miljoenenvoudige terugval in *de* taal van het onbewuste.

Het resultaat van scheppend taalgebruik van welke aard ook is

niet dat de mens of het individu ‘verdwijnt’ (Foucault), maar dat hij *verschijnt* en wel op variabele wijze, als *transformationele mens*. (De individueel-menselijke verdwijnactes van structuralisten als Foucault en Lacan zijn te eenzijdig en anti-creatief. Bovendien bestaat het onbewuste niet alleen maar uit taal (Lacan), noch maakt het onbewuste, evenmin als de droom, gebruik van een grammatica: het brein in zijn onbewuste of voorbewuste staat selecteert wel neuronaal-hiërarchisch, maar structureert nevenschikkend.)

De taal en de mens (zijn brein) realiseren zich wederzijds, wat ruimte laat aan het individu, zij het een beperkte.

Het tweede fundamentele bezwaar tegen structuralistische theorieën als de bovenstaande is dat ze, evenals de maatschappij dat vaak doet of beoogt, de mens te zeer tot tegenstelling van zichzelf maken, althans theoretisch; zeker van de creativiteitstheorie en de werking van het brein uit gezien is een te scherpe scheiding tussen subject en object niet houdbaar; hier de identiteit tussen die twee te onderkennen is iets anders dan het klassiek-filosofische identiteitsdenken aanhangen.

Leven en denken bewegen zich tussen identificatie en differentiatie, tussen het zoeken naar identiteit, het ervaren ervan *en* het ontwijken, de oplossing ervan; tussen ik en het, of tussen Ix en Ex. Ik is een ander, niet alleen een ander ik, en jij is weer een ander.

Kierkegaard: ‘Zolang ik leef, leef ik in tegenstellingen’, maar vooral ook *tussen* tegenstellingen: psychologische, culturele, sociale.

Kierkegaard schrijft terecht niet - ook al hanteert hij als goede en vooral goed-christelijke negentiende-eeuwer graag de paradox - dat hij in paradoxen leeft. Hij *leeft* in tegenstellingen en hij denkt in paradoxen, want de paradox is door de menselijke geest geschapen: het zijn tegenstellingen die de mens zelf oproept, of liever waarmee hij zich niet wenst te verzoenen, niet mee wenst te leven en die hij nu in een paradox pro-

beert te ontkrachten of op te heffen. Maar paradoxen kunnen alleen opgeheven worden door de natuurlijke tegenstellingen te erkennen als normaal, of door onszelf, door de menselijke geest, op te heffen. Met tegenstellingen moeten we (leren) leven, met paradoxen hooguit leren omgaan, in geverbaliseerde vorm.

Ook de zen-koans behoren hier in feite toe: het zijn enigszins uitgerekte metaforen. Het doel ervan is de geest te ontrukken aan logica & syllogisme en via creatieve replieken terug te voeren naar het prelogische, het spontane, de bewustzijnswereld van ongescheidenheden en indifferenties, of de identiteit tot stand te brengen tussen gedachte en handeling (denker). Dit overigens in tegenstelling tot de - typisch westerse - paradox, die geen wezenlijke opheffing van (schijn)tegenstellingen nastreeft, alleen een tijdelijke; in feite handhaaft de (schijn)tegenstelling zich in en door de verbale paradox.

Kierkegaard: 'Zolang ik in de tijd leef is het identiteitsprincipe een abstractie'; anderzijds schuilt onvolmaaktheid niet zozeer in het bestaan van het tegenovergestelde van iets, als wel in het feit dat men 'niet in staat is een ding en zijn tegendeel tegelijk te zien' (*Dagboeken*, V A 68 en IV A 57).

103

De kunst van het kunnen zijn

Posse esse, de kunst van het kunnen zijn, dat is de trefzekere formule van het inventieve denken. Het is de titel van een studie van de filosoof Cusanus, die leefde op de grens van de middeleeuwen en de nieuwe tijd. Cusanus was een stoutmoedig denker, onder andere bekend van zijn 'overgangen naar de limiet', die als we ze niet louter op wiskundige concepten toe-

passen, de essentiële paradoxen of metaforen naar hun uiterste consequentie voeren, dat wil zeggen naar de uiteindelijke identiteit van de twee uitgangsbegrippen (als de oneindig grote straal van een cirkel die samenvalt met zijn omtrek). Deze wijze van denken heeft vooral zin als we de grenzen van een psychische of metafysische conceptie willen verkennen, of wanneer we het begin dan wel het wezen van het metafysische en religieuze willen ontdekken, het Oneindige waarin alle tegenstellingen samenvallen en opgeheven worden. Tegelijk wordt zo de betrekkelijkheid van de menselijke begrippen en begripsvorming beklemtoond, waardoor het Oneindige of De oneindige wordt ontdaan van zijn conceptionele verbale begrenzingen.

Ook het taoïstisch denken kent deze denkfiguur, die eigenlijk in hoofdzaak een taalfiguur is. Wat het taal + beelddenken aangericht heeft moet door paradoxaal taaldenken ontdacht worden. De limiet ontkracht en ontkent de valse conceptie.

*

Uit *Tao te king* van Lao Tse:

> Het grootste vierkant heeft geen hoeken.
> Het grootste beeld heeft geen vorm.

Verder letterlijk in de *Tao te king:*

> scheppen / en niet / bezitten.

Voor Cusanus is God het centrum van de kosmos dat samenvalt met zijn periferie, de ultieme eenheid van alle tegenstellingen (de coïncidentia oppositorum), dus ook van zijn en niet zijn; hij is de vierkante of driehoekige nul, is maximum *en* minimum tegelijk. Op die manier kan ook het eindige (de wereld) beschouwd worden als een soort ineengekrompen oneindige.

Het is een intrigerende zienswijze die ook toegepast kan worden op het wezen van de creatie en van het creatieve proces. In een flits voltrekt zich het samenvallen van centrum en periferie, van ‘ik’ en neuronale uitgebreidheid, van subject en

object, of liever, op dat moment *zijn* ze identiek. Het is dezelfde sensatie die ook mystieke denkers van alle tijden beschrijven, het moment van illuminatie.

Het is de sprong uit de *nous* (Plotinus), uit de kennis van het voorafgaande in het ongekende en onzekere.

Het is niet de sprong in het irrationele die vroegere christelijke denkers, onder wie Kierkegaard, maar ook een aantal latere fascistoïde ideologen voorstonden; het is de sprong uit de kennis in andere, onbekende kennis, die misschien wel irreëel is, maar niet noodzakelijk irrationeel, een kennis van onbekende begripscombinaties en gevoelsbeelden of gedachten.

De creatieve sprong is bovendien in hoge mate psychologisch en coherent en het hangt in eerste instantie van de aard van het individuele brein en het individuele (on)bewustzijn af aan welke irrationalismen het onbewuste denken onderworpen wordt.

Wenst iemand een god met ezelsoren die hij van achteren wil bespringen, dan denkt hij die. God in de vorm van een volmaakte cirkel is iets wat eerder - bij gesloten ogen - opkomt omdat een lichte druk op de oogballen deze mantrische figuur al produceert, maar een centrum dat samenvalt met zijn periferie is literatuur. Daarna wordt het een metafoor die een mogelijkheid suggereert in de realiteit.

*

Posse esse: de kunst van het kunnen zijn, van de (demon der) mogelijkheden. Een mogelijkheid realiseren is er afstand van doen, is afstand doen van de potentialiteit.

Kunstenaars ervaren deze paradox aan den lijve, niet alleen beeldend kunstenaars die hun producten verkopen.

Scheppen is niet-bezitten.

104

Psychologie en conventie

(1)

Nog steeds komt het veel lezers voor dat een werk zonder een flinke portie psychologie diepte mist, ja oppervlakkig is; men is eraan gewend als aan lucht met veel geluidsgolven en een snuifje uitlaatgas erin; relaties van andere aard zijn ondergeschikt of tellen niet mee.

Zonder psychologie zweeft ieder ‘individu’ in het quasi luchtledige: men moet ergens vandaan gekomen zijn, hierdoor bepaald zijn, zich ergens heen begeven vanuit die bepaaldheid en ‘leven’ of er geen andere literaire existentie bestaat (daargelaten of enige dieptedimensie nodig is).

O, de imperatief van de psychologie, waaraan de schrijver als een man van Lot probeert te ontsnappen, maar bijna nooit kan hij nalaten om te kijken.

(2)

Ook psychologie is een conventie, meer nog dan de meeste fictionele vormen; conventies zijn afhankelijk van de soort werkelijkheid, de soort relaties die je wenst te ondergaan of te tekenen, of waaraan je niet in staat bent te ontsnappen.

Als ik ben, hoef ik niet in de eerste plaats psychologisch te zijn, ik ben vóór alles de fictie van mijzelf of van jou en mij, al kan niet ontkend worden dat die fictie vaak psychologisch te werk gaat. Maar ik zou mij als in een reusachtig korset ingesnoerd voelen als ik mij aan die psychologie zou moeten houden, psychologie zonder voldoende fictiviteit die tot ademnood leidt.

Allemaal ouwe koek natuurlijk en honderd maal eerder geformuleerd, maar niettemin om herhaling roepend, omdat je steeds opnieuw gedwongen wordt - ook door jezelf, vaak onbewust - om ‘jezelf’ te zijn en je te verantwoorden tegenover ieder die een bepaald beeld van je heeft, of van *de* mens, of van zichzelf als *de* mens, een beeld dat hij als standaard hanteert.

Goethe, toen hem eens inconsequentie werd verweten: ‘Ei, ei, ben ik daarom tachtig jaar geworden om steeds hetzelfde te moeten denken?’

Goethe sprak van zijn ‘afgeworpen huis’, zijn slangenhuid die hij bij ieder nieuw ontwikkelingsstadium afschudde. Het is die huid waarin je steeds opnieuw aangespoord wordt te kruipen om ‘jezelf’ te zijn, of waar je zelf in kruipt om het vertrouwde gevoel te hebben jezelf te zijn. Het is maar hoeveel van jezelf houdt. Je oude zelf dan.

105

Verdwijnmedium

Het vaak sterk aanwezige gevoel tijdens het schrijven van deze notities dat ze ontstaan op een tijdstip dat het genre literatuur bezig is te verdwijnen om vervangen te worden door een ander medium. Welk medium? Een totaalmedium? Zeker, maar daarmee verdwijnt literatuur niet geheel. Eerder een nieuw, onbekend medium, waarvan wij nog niets weten en dat dus nog niet eens in zicht is. Het zou er misschien een van een directere, woordloze en misschien zelfs, zij het minder waarschijnlijk, beeldloze overdracht kunnen zijn: maar hiervoor zouden andere faculteiten in de mens ontwikkeld moeten worden. Alle momenteel denkbare genres zijn oppervlakkiger zonder woorden en missen eenzelfde mogelijkheid tot variatie & nuancering.

Het is dus niet zozeer dat een nieuw, te verwachten medium mij het gevoel van achterhaaldheid geeft of van onwezenlijkheid - in feite valt er best nog het een en ander in en via de literatuur te ontdekken - als wel de algemene ongeïnteresseerdheid: als men maar lang genoeg beweert dat (serieuze) literatuur achterhaald is *is* ze achterhaald.

*

Alles begint hoe langer hoe fictiever te worden

Herhaal: natuurlijk, dat doet het al heel lang, maar zie, dan blijkt hoe die fictieve werkelijkheid hoe langer hoe meer op de ultieme werkelijkheid gaat lijken en je vraagt je af: is er een andere? En als er een andere is of meer andere, dan worden die in de kortste keren even fictief-reëel en ultiem. Sterker, je kunt niet één realiteit zien of denken zonder er een andere bij te denken, een even reële of fictief-reële, die - nog sterker - de jouwe, jouw huidige niet ongedaan maakt, maar integendeel bevestigt. Het is - meer dan ooit - of alles één is met zijn - denkbare - schaduwen en zonder deze zelfs niet existeert. Fictiviteit als ultieme realiteit en is het ooit anders geweest?

*

Ieder Eden is een verbeeld heden, een reëel heden heeft nooit bestaan; ieder bestaand heden is hooguit een half-Eden, een uitgespaarde plek die besmet wordt met realiteit, ingevuld met mens en modaliteit, gefantaseerd verleden, privémythes van het geheugen en het leven erin is jacht op droombeelden, hersenschimmen, verschietende schaduwen, ontsnapte en op hol geslagen fantasieën, met als belangrijkste het opgejaagde nabeeld van jezelf.

106

Schrijven, het ambacht

Wat voor een schrijver even belangrijk is als het leren beheersen van schrijftechnieken, is het vruchtbaar maken van de voedingsbodem en gunstige condities scheppen voor het schrijven: het bewerken en voeden van het bewustzijn (w.o. kennisname van de wereld en van de reeds geschreven wereld), het sensitiveren en gevoelsmatig maken van gedachten, het objectiveren en prolongeren=ideematig maken van gevoelens, het ontvankelijk maken voor ‘wilde’ vondsten en het spelen met woorden (Ars combinatoria! ‘Combineer, combineer!’); het zich permanent beschikbaar houden van het bewustzijn voor eventueel materiaal dat men kan aanwenden vanuit thema's die reeds vaststaan en de rest - d.i. dus alles - met een half of halfbewust oog in de gaten houden of opslaan; leren met halfbewustheden te werken én te leven en afleren om alles bewust te maken, uitgezonderd dat wat er als het ware om schreeuwt om bewust gemaakt te worden (alleen mensen met een minder getraind bewustzijn moeten leren ‘alles’ bewust te maken; ze worden zich dan alleen maar een klein deel hálfbewust); ontdekken dat het werkzamer is ergens *langs* te denken en je aandacht af te wenden van dat punt waarvan je wéét dat het de (scheppende) kern is (*bijna* altijd goed en het werkt steeds trefzekerder) of beter, er juist *actief niet* aan te denken (!) en als dat niet lukt proberen je bewustzijn zo blanco mogelijk te maken, pseudoneutraal, leeg als een carte blanche en in het algemeen een syncope met jezelf maken, keer op keer, asynchroon met jezelf lopen - de ‘onzichtbare navelstreng’ mag niet verbroken worden, maar alleen achtergedachten mogen hem handhaven; het onbewustzijn moet als het ware getraind worden om te functioneren als bewustzijn, halfbewustzijn of kwartbewustzijn -, kortom: een soort scheppende

paradox van jezelf maken die je niet in het minst ervaart als paradox, maar als natuurlijke leefmodus, een zg. tweede natuur die tot eerste natuur is geworden. De paradox is alleen een paradox voor wie deze ervaring niet kennen. Zo verwoord lijkt het op mystiek, maar het heeft er niets mee te maken. Mystiek is hooguit de emotie die door deze technieken opgeroepen wordt, de 'inspiratie' en het raadselachtige 'vinden'.

En op den duur gaat dit gesensitiveerde bewustzijn (getrainde intuïtie) zelf werken, je hoeft er maar voor te gaan zitten of een goede directe conditie te scheppen via afleidings- en uitstelmanoeuvres, als: eerst wat lezen (de krant), de kam schoonmaken, notities ordenen, etc.[4] Al te veel wantrouwen en scepsis schaden, want 'het' weet zo ongeveer wat jij wilt of wat het wil en als het op bevel *schijnbaar* alle sluizen openzet is het resultaat, het opkomende materiaal, heel wat minder willekeurig dan het lijkt.

Dit is het *voorstadium.* Daarna volgt het meer bewuste, eventueel halfbewuste, bijsturen, richten, etc. van het bovengrondse toeval, het beperken van de willekeur, het structureren.

4 Andere afleidingsmanoeuvres: naar het toilet gaan, een al of niet overbodige boodschap doen in de buurt (niet te ver weg!), een vlieg doodslaan, blanco papier nemen (of juist niet!), de radio aanzetten, onaneren, de agenda raadplegen hoewel je heel goed weet dat je geen afspraken hebt, planten begieten, toch maar even de krant pakken (in godsnaam geen boek), in het beginstadium van het schrijverschap stiekem even de dichtbundel van een ander raadplegen om te zien hoe die het doet, kijken wat voor weer het is, je gezicht inspecteren op mee-eters - je voelde er één, echt -, koffie zetten, etc.

107

Schrijven en misschien wel alle contactmedia: het is ermee als in de anekdote die ik eens hoorde en die ik in mijn fantasie verder uitwerkte. Jaren geleden sloeg een kennis van ons een spijker in de kamermuur van zijn eeuwenoude woning. Toen hij ernaast mepte klonk het zo hol dat hij meende een geheime bergplaats uit vroeger tijden ontdekt te hebben. Hij wrikte een aantal stenen los en stak zijn hand in het donkere gat, grabbelde wat rond en wat voelde zijn hand: een stapeltje papieren. Opgewonden begint hij te lezen. Pas na enkele ogenblikken ontdekt hij dat de tekst in zijn eigen handschrift is geschreven.

Tweede mogelijkheid: hij steekt zijn hand in het gat en ontmoet een andere hand, die de zijne drukt.

*

Een werkelijk onovertrefbaar antwoord van een hotelhouder in Singapore op een klacht dat er ratten in het hotel zaten: - Rats they may be, but they are not ours.

Aangetroffen in een reisgids. Zeer toepasbaar ook op het literaire bedrijf: het staat er wel, maar het zijn niet mijn woorden; de schepper die opgaat in zijn werk en zelf afwezig is, als ongod achter zijn schepping of anti-schepping.

Words they may be, but they are not mine.

*

Woordspel, woordoverspel

Overspel maakt het literaire spel pas legitiem, zoals illegale wijsheid, inspiratief, subversief weten & subjectieve speculatie

tot nieuw weten leiden of er zelfs de kwintessens van zijn. Weten als spel, kunst als overspel.

(Geijkte spelvormen zijn als formele huwelijken, verstandshuwelijken of zogenaamde duurzame relaties, waarbinnen veel mogelijk is, maar uiteraard geen buitenspelsituaties.)

Echt spel is overspel.

108

Aapachtigheden

Een van de ontroerendste momenten van de laatste jaren: mijn contact met een orang-oetan via een twijgje.

Zij met haar mooie melancholieke ogen achter het glas van haar kooi, ik ervoor, terwijl ik probeer haar ogen te peilen. (Naast mij kijkt een klein hondje minutenlang roerloos en gefascineerd naar twee jonge orangs die hem van achter het glas eveneens stil en bijna ingekeerd aandachtig opnemen.)

Dan ontdoet mijn orang een van de takjes die er liggen en die haar tot voedsel dienen van zijn blaadjes en steekt het kale takje in een kleine spleet in de hoek van de glazen wand, het enige punt waar direct contact met de buitenwereld mogelijk is. Ze heeft dit gaatje natuurlijk al lang geleden ontdekt en honderden malen hetzelfde gedaan.

Ze duwt het takje door het gaatje tot het stokt en ik trek eraan, trek het nog wat verder. Daarop trekt zij het terug en trek ik weer.

Zo onderhouden wij, het takje heen en weer schuivend, de verbinding met elkaar. Even kijkt ze nog op, knippert met haar ogen en houdt ze dan verder zedig neergeslagen als een aapse madonna. Het is buitengewoon vertederend en bijna krijg ik - evenals zij? - vochtige ogen.

Cora heeft er een foto van genomen. Ik kan er niet genoeg van krijgen hem te bekijken.

*

Het toeval wil dat ik kort erop opnieuw oog in oog kom te staan met een vrouwtjes-orang-oetan, die (bijna sprekend) op de vorige lijkt, nu in het halfwild bij een rehabilitatiecentrum op Borneo, met de beelden van een ander rehabilitatiecentrum dat wij een aantal jaren geleden op Sumatra bezocht hadden nog in ons hoofd. Om ons heen een tiental orangs in kooien, andere losjes slingerend in de bomen van de jungle. Een oppasser deelt stukken kokosnoot uit die ongehaast en soms bijna afwezig worden verorberd.

De oppasser waarschuwt ons voor contact met de orangs - hun grijpgrage vingers die voor je 't weet in je zakken of tassen graaien, je camera weggrissen enzovoort - en verbiedt in feite ieder contact: als ze op je toekomen, wat ze vaak doen, moeten wij zelf weggaan.

Maar ik kan het niet laten, ervaar het als ondierlijk wanneer een van de charmante vrouwtjesorangs steels op mij toe schuifelt - ook zij weet dat het verboden is: een verboden mens - en blijft staan. Zij stelt zich voor mij op, buigt zich voorover en ruikt uitvoerig aan mijn bezwete kruis, richt zich half op, kijkt even tersluiks omhoog met haar mooie ogen, steekt dan een behaarde leerachtige maar zachte vinger uit en beweegt die heel voorzichtig omhoog in de wijd uithangende pijp van mijn korte broek, ik het mannetje dat haar interesse heeft gewekt en van wie ze de hormonale uitwasemingen vol welbehagen heeft opgesnoven.

Dan haak ik af, kennelijk toch te preuts - een onbewuste afweer tegen bestiale aanraking, angst dat ze aan mijn pik zal rukken en trekken? -, hoe dan ook, ik duw haar hand zachtjes weg en zij trekt die zachtjes terug, niet in het minst gepikeerd of ver-

baasd - ik was tenslotte de dominante primaat, heerser over eigen orgaan - en ze probeert het niet opnieuw. Wel snuift ze nog even in mijn kruis.

Op dat moment roept de oppasser, die van het gebeuren niets gezien heeft, dat ik bij haar weg moet gaan.

Ik doe het en heb onmiddellijk spijt dat ik haar niet haar gang heb laten gaan, dat ik die uitzonderlijke ervaring heb gemist, mét bijbehorende gevoelens en dat ik er niet over kan vertellen.

Wel heb ik de hele middag nog een hilarisch, uitgesproken mannelijk animaal gevoel.

109

Humor, eeuwige demon van de verliezer die op winst lacht wanneer het doel al achter hem ligt: de winst van de verliezer, terugsnellende echo, die te hulp schiet als het te laat is.

*

Humor, ironie, satire, hoonlach: de tijdelijke triomf over de materialiteit, over de dingen & hun noodlotachtige relaties, over het feitelijke en ten slotte over de woorden (en hun automatische relaties). Zie de ‘humoristen’ uit de tweede helft van de achttiende en een deel van de negentiende eeuw (Sterne, Jean Paul, Bonaventura en vele anderen): hun hoongelach gold bepaald niet alleen de wereld en de menselijke relaties, maar ook de taal en de taalrelaties (slachtoffers van de taal).

Humor, ironie, etc. tasten de werkelijkheid van die relaties niet voorgoed aan, maar verhinderen dat men erin opgaat en zelf louter materie, ding of woordding wordt. De ironie speelt met andere relaties en doet in schijntriomf lachen of met de lach-van-de-boer-die-kiespijn heeft. Zolang dit lachen duurt

lost men niet op in de materialiteit of het verbale, wordt niet het slachtoffer van tijd en feit en basismetafoor.

110

Het eerste vervaardigde sieraad van de mens: een plat rond steentje met een gaatje erin. (Voor het boren heeft de primitieve mens veel moeite moeten doen.)
De volgende vondst: steek een sprietje erdoor en je hebt een wiel.
Dit wiel zou ik steeds opnieuw uit willen vinden.

*

De mooiste uiting van machteloze woede is voor mij nog steeds: een Italiaan die zijn hoed op de grond gooit en er uitzinnig op gaat staan trappen; bijna even mooi is een boze doelman die de bal die hij niet heeft kunnen stoppen verbitterd het net in trapt.

*

Literatuur op zich heeft iets utopisch, vooral goede literatuur, omdat goede literatuur lijkt op een geslaagde utopie, iets wat van geen enkele werkelijke utopie gezegd kan worden. Bovendien doet het er in de literatuur niet toe of het een positieve of een negatieve utopie is dan wel een anti-utopie of atopie.

*

Mijn fenomenologische geliefde - waarom val je toch altijd buiten de taal -, zelden getolereerd, als was je de muze zelf, jij

met je gemanipuleerde virtuele hormonen, genen ingebracht in een huiverende lezer: bang voor een vreemd fictief voorgeslacht waarvan men de nakomeling is, homunculus die zichzelf niet herkent, *niets* herkent, levend in een alzijdige vervreemde toekomst, een on-leesbare wereld, dus: dus vlucht, vlucht, mijn fenomenologische muze en verberg je veilig in mij, leef verder als mijn innerlijke vergezicht, mijn assonerende gedicht.

111

Waar we eeuwig naar op zoek zijn is een uitweg uit ons brein, naar een aanvaardbaar buitenbewustzijn van onszelf. Vaak denken we ons een ander ik om ons de weg te wijzen naar een punt vanwaar we onszelf kunnen gadeslaan en denken dat hij-diedaar (ik) degene is van wie wij menen afscheid genomen te hebben.

Maar op dat moment herkennen we hem pas goed en verlangen weer naar onszelf - als naar een onbereikbaar droombeeld.

*

In de literatuur en het aforistisch denken spreek ik mij meer tegen dan in het dagelijks leven, omdat in het leven meer tegengesteldheden tegelijk waar kunnen zijn; de tegenstellingen sluiten elkaar op een volstrekt natuurlijke wijze *niet* uit en louter het naast elkaar stellen van sommige dingen roept al antitheses op.

In het leven leven we de tegenstellingen en paradoxen gewoon, *of* wij leven ze teniet. Wijzelf zijn een levende paradox, maar we zijn het ons alleen bewust wanneer wij als archime-

disch punt van onszelf optreden, iets wat we onder andere doen in de literatuur en de filosofie.

*

De beeldhouwer Donatello (vijftiende eeuw) maakte beelden van een reeks profeten. Toen hij de laatste hand gelegd had aan het laatste beeld zou hij het hebben toegeroepen: ‘Spreek! spreek!’

Het is iets wat iedere schrijver zijn taalfiguren toeroept. Maar zodra ze spreken wenst hij heimelijk: ‘Zwijg! zwijg!’, want ze spreken hem uit hun existentie weg.

112

Ik-spel

Naïviteit als compensatie voor overbewustzijn of gewoon voor bewustzijn in het algemeen. Het omgekeerde ook?

Misschien, maar het is wel contraproductief.

Er is een tijd geweest dat ik aan een zelfvernietigend overbewustzijn leed, gepaard gaande met een aan helderziendheid grenzende luciditeit. (Vrijwel zeker weten wat de mensen - over je - denken; 's nachts wakker worden en tot op twee minuten nauwkeurig kunnen zeggen hoe laat het is; een enkele buitenlichamelijke ervaring.) Maar enig profijt leverde het niet op, noch bij het denken of na-denken, noch bij het schrijven, eerder was het tegendeel het geval; voorbewustzijn werkt remmend en daarom probeerde ik eronderuit te komen als onder een wolk voordat deze zijn regen loslaat.

Het lukte al beter, vooral als ik mij vrij kon schrijven. Ik schudde de loodzware regendruppels van de verantwoordelijk-

heden die al uit eerdere wolken op me gevallen waren van mij af en wende gaandeweg, ofwel schrijvenderwijs, aan de nieuwe onverantwoordelijkheden waartoe de literatuur mij in staat stelde, schreef mij spelenderwijs los en ontdekte opnieuw de overspelige kanten in mij.

Het lukte natuurlijk het best zolang het denkschrijven duurde - een overbekend proces -, maar de werking strekte zich uit tot ver erbuiten in mijn leven. De geschreven fixaties waren in hoofdzaak (na)gespeelde, het was therapeutisch naspel of gewoon spel met paradigma's, thema's waarmee ik bekend was; ook esthetische gymnastiek, literaire yoga leer je al oefenend het best, en net als na het overwinnen van jeugdverlegenheid volgt een periode van maniërisme, van halfgespeelde verlegenheid, een habitus, een habijt dat je voor iets anders gebruikt, tot je ook dat afwerpt (als het goed is).

Hierna volgde het stadium van werkelijke onbevangenheid, argeloosheid, naïviteit, de genezende ‘cloud of unknowing’ die verhindert dat je terugvalt en die onnoemelijk veel productiever is dan het op je hoede (moeten) zijn voor anderen of voor jezelf. Dan liever gekwetst worden en de dupe zijn; bij alle kwetsuren die je oploopt blijft er een meerwaarde die de moeite waard is. Althans tot op bepaalde hoogte, en ook als die hoogte is bereikt blijkt er vaak weinig anders op te zitten dan erin te berusten. Je kunt dan altijd nog argeloosheid en naïviteit *spelen* - het is beter dan niks - en het wonderlijke is dat ook dan nog blijkt hoezeer die trekken tot onvervreemdbare karaktertrekken van je geworden zijn en waarschijnlijk altijd al waren voor ze onder geijzeld raakten: dus hoe reëel die naïviteit en openheid waren die in de gespeelde schuilgingen: je *was* die je speelde en je speelt die je geworden bent, als een soort mimicry *in* mimicry. Je ik is een mimisch en mimetisch ik - je eigen veranderde handschrift dat je zelf hebt trachten te vervalsen en dat authentiek blijkt, te allen tijde, wat je ook schrijft. Wat je ook schrijft blijkt in je eigen handschrift geschreven. Vervalst

was hooguit je overbewustzijn of bewustzijn en eigenlijk zelfs dat niet, want je kon je niet eens vervalsen omdat je niet wist wie je was.

*

De fictieve persoonlijkheid

Vooral in de literatuur is persoonlijkheid fictief, is ik fictief. (In dubbele zin.) Daarnaast is ze, meer dan in het leven, beperkt en woordgebonden en, hoe vaag ook, méér gedefinieerd, eventueel alleen negatief.

Die beperkingen kunnen opgeheven worden door literaire technieken; het personage (in oude zin) moet zich oplossen óf moet zijn variabiliteit, zijn open mogelijkheden tonen (aantonen). Ontegoïseringen, ont-ikking van de romanfiguur: de mutabele taalfiguur.

(Het personage als zodanig zal echter nooit verdwijnen: het heeft voordelen die de ongebonden, contourzwakke taalfiguur niet bezit, noch de mens in de maatschappij.)

Ook de mens is trouwens voor een deel een fantasieproduct, van de mens-in-het-algemeen en van zichzelf, als groepsfiguur én individueel: de mens is een schepping, een maaksel van zichzelf en van anderen, zoals hij ook meehelpt zichzelf te scheppen via een beeld dat hij zich van hem (de mens) vormt; hij ontwerpt dit beeld, waarin idealistische elementen zijn verwerkt, past het toe als moreel evenbeeld en oordeelt ernaar. Maar pas als de maatschappelijke omstandigheden het mogelijk maken zal dit beeld - voor zover het een ideaalbeeld is - tot op zekere hoogte te verwezenlijken zijn: de *andere* mens.

Tot zolang - zo niet altijd - zal de mens de mens afmeten naar wat hij zich van hem voorstelt, ten goede of ten kwade. De mens is ten dele een lijdend fantasieobject van zichzelf.

113

Niet-‘autobiografische’ schrijvers hebben er een hekel aan dat men naar persoonlijke en autobiografische elementen in hun ‘objectieve’ werken zoekt: zij ontkennen ze meestal na ze, vaak tevergeefs, weggemoffeld te hebben.

Het is fascinerend te lezen in de biografie van Deirdre Bair over Beckett hoeveel auto-elementen er nog in Becketts kale en koele werk zijn geslopen, tot in Molloys beroemde stenenspel toe; het is een verdienste van dit overigens nogal dikbuikige boek dat het ons deze inkijk heeft verschaft. Het is zoiets als tonen dat óók beroemde schrijvers sterfelijk zijn, al is het maar in onderdelen. (Vaak sterven ze ook in onderdelen, lid na lid en bladzij na bladzij.)

Een andere verdienste van de biografie is dat deze Beckett samen met het genie Joyce demy(s)tificeert. Steeds opnieuw verbaast het me dat de psychologische preconditionering van de schrijver niet in aanmerking mag worden genomen en betrokken bij de ontstaansgeschiedenis van het werk, bij de opinies en de levenshouding van de auteur en bij de wijze waarop wij geacht worden ertegenover te staan, respectievelijk het werk te recipiëren, temeer daar nogal wat schrijvers manisch-depressief zijn en het humeur een belangrijke rol speelt bij de wijze waarop zij de dingen benaderen. Beckett is zo'n depressieveling en wat is niet de invloed van de diepe depressies van Kierkegaard op diens religieuze denkbeelden, alsook op diens houding tegenover vrouwen (zijn ‘paal in het vlees’)? Volgens mij heeft alleen zijn eeuwige melancholieke verlorenheid deze aartsdialecticus naar de religie gedreven; zijn denkconstructie - hij had zich gemakkelijk onder willekeurig welk denkschema kunnen uitdenken - heeft hij bij zijn gevoelens aangepast. Dit is goed in zijn dagboeken te volgen en de wijze waarop het gebeurt is soms van een gênante simpelheid. Eerder is sprake van een ‘estheti-

sche' trucage dan van 'ethiek' en de 'religieuze' sprong wordt gemaakt door de 'estheet' die hij voor alles gebleven is, hiertoe voorbestemd door zijn opvoeding (zijn depressieve, schuldbeladen vader) en zijn psychische constellatie. Het briljante dialectische intellect dat hij was had de tegenstellingen zonder moeite teniet kunnen denken, ook en vooral als religieus estheet, maar hij dacht ze juist in leven. Het zijn dan ook zijn dagboeken waaruit we Kierkegaard het best leren kennen.

(Vergelijk de houding van grote melancholici als Kierkegaard, Kafka, Flaubert en Beckett tegenover vrouwen. De overeenkomsten zijn frappant in hun details en zo de vrouw al aanwezig is, zit deze in hen of zij zijn háár.)

114

De tegenhistorische tijd

Het historische raakt hoe langer hoe meer bedolven onder het hedendaagse, het steeds weer nieuwe heden dat zich in laag na laag over het oude of neonhistorische heden heen legt. Historische monumenten worden vaak aan het oog onttrokken door voortschrijdende urbanisatie en hoogbouw, waardoor ze hun proporties verliezen en je ernaar moet zoeken; vaak zijn hun namen in de eerste plaats richtingsborden, zoals de beroemde plaatsen in de omgeving van Parijs; andere, bijvoorbeeld gotische kerken, kunnen niet meer van een afstand waargenomen worden. Het is iets wat onvermijdelijk is en waar de bevolkingsgolven van de laatste eeuw niet weinig toe hebben bijgedragen; steeds meer sedimenten van nieuwe tijd, op steeds minder of gelijkblijvende historische resten; ook al veroudert de nieuwe tijd sneller, er blijft minder historische essentie van over, zeker in de bouwkunst, de meest uiterlijke van de kun-

sten. De schilderkunst heeft het wat dat betreft aanzienlijk beter getroffen, het historische moderne is zelfs modern gebleven, wat nog meer geldt voor muziek.

De literatuur valt sneller weg en wordt eerder als historisch ervaren, als niet bij de tijd.

Een deel van het historische sijpelt door als mode, met verwaterde stijlkenmerken. Het komt erop neer dat het historische, behalve in de kernen van de steden, uiterlijk steeds minder aanwezig is in het dagelijks leven, waar dan weer tegenover staat dat de televisie het voor een groter deel van de bevolking vertrouwder maakt, zij het tegelijk geobjectiveerder en afstandelijker en misschien vluchtiger, maar dat hangt wellicht af van het reeds aanwezige historische besef. Daar dat laatste bij de meeste mensen niet groot is zal het historische steeds verder op de achtergrond raken, wat betreurd wordt door wie historische aanwezigheid en continuïteit als onmisbaar onderdeel van de cultuur willen zien.

Nu we na jaren weer door Europa reizen is het dit aspect dat ons meer en meer treft. We hebben het gevoel dat we in sommige opzichten de ‘goede historische tijd’ nog hebben meegemaakt en dat wat oud was - oud en nieuw oud - ervaarbaarder en aanweziger was dan nu, maar dat kan nostalgische schijn zijn, herinneringsmelancholie. Toch - en dat is geen schijn - wordt de wereld al voller, de aarde slibt dicht door overbevolking en het valt te verwachten dat het historische in de toekomst vooral geëxploiteerd zal worden door schrijvers en filmers met een bewustzijn voor historiciteit. Dáár is het dat het historische in eerste instantie onderdak zal vinden en daar zal zijn voornaamste aanwezigheid liggen, tot onze spijt: volledig geïnterioriseerde, verbeelde historie.

*

Eigen tijd

In zekere zin is je eigen tijd het meest diffuus, het ondoordringbaarst. Of hij bestaat zelfs nauwelijks, althans minder dan een meer historische tijd. Ontglipt hij je, distantieert hij zich, dan ontstaat er uitzicht op iets wat je wellicht meer vertrouwd is dan dat waarop je vergeefs probeerde vat te krijgen. Een zekere afstand komt de identificatie ten goede, lokt die misschien zelfs uit met als resultaat een soort toe-eigening. Toe-eigening wat je al hebt, bent is niet mogelijk. Verwijdering, vervreemding leidt tot een - procesmatige - identificatie en alleen via een *proces* ervaren we iets. In een situatie van stase zijn we ons hooguit iets - statisch - bewust. Pas afstand leidt tot bewustwordingsen overbruggingsactiviteit, meest via taal (zelfspraak), een enkele maal zonder, maar dan geschiedt het ook mystiek trefzeker en leidt het zelfs tot de ultieme zelfopheffende identificatie: een supra-ik dat tot niet-ik wordt en dat de indruk wekt alles te zijn.

Tijd lijkt soms een mystieke dimensie, hij is alomvattend, alomtegenwoordig en niets tegelijk, een niets dat alles is. Hij bestaat uit ervaring. (De geobjectiveerde kloktijd is die van een automaat buiten ons en telt niet mee.) Alleen (tijd)ervaring telt en die ervaring is een rekbare en inkrimpbare.

De ultieme tijdervaring is een a-historische die is als een vergezicht, een vergezicht dat je naar je toehaalt tot het samenvalt met je eigen gezicht: als een masker dat je je eigen hebt gemaakt, een eigen masker. De mens z'n heimelijke droom: het samenvallen van die twee, van gezicht en uitzicht, zo ver te rekken in de tijd dat het nooit meer plaatsvindt.

Afstand als eeuwigheid, als afstand doen, een eindeloos gerekt moment, met als - eveneens eeuwige - angst dat het (de tijd, het andere ik) terug zal veren en ons onverhoeds identificeren.

115

De realiteit van Sinterklaas

De vaak geconstateerde ‘naïviteit’ van schrijvers, die althans voor een deel misschien beter argeloosheid genoemd kan worden, komt mogelijk voort uit het mogelijkheidsdenken waaraan ze zich zo graag overgeven en dat hun als iets natuurlijks eigen is; het is de openheid en argeloosheid (of pseudo-argeloosheid) die een voorwaarde is voor creatieve productiviteit.

Het verklaart ook hun gemakkelijke acceptatie van sommige vormen van apocrief of ‘marginaal’ beschouwd denken, als parapsychologie (voordat dit ervaringsfenomeen van velen bewezen werd) en antroposofie (onder anderen Bjelyj, Pessoa en Mondriaan), zelfoxydatie, kikkerregens enzovoort. Voor hen is het *aannemelijk* mogelijkheidsdenken of een soort halfgeloof of overgangsgeloof, als dat van kinderen tegenover de realiteit van Sinterklaas: je gelooft er tegelijk wel of niet in: het is een kwestie van dubbele waarheden, een voor de buitenwereld en een voor de binnenwereld. (Die voor de buitenwereld levert pepernoten op.) Als je omkijkt weet je dat het (misschien) ome Jan of je vader is die de pepernoten strooit: daarom kijk je liever niet om of je kijkt wel even snel om en wendt voor niets gezien te hebben, uit angst dat de goede gaven op zullen houden. Helemaal zeker weten doe je trouwens niets.

Ik heb zo'n vermoeden dat de oude Grieken op een soortgelijke manier in hun goden geloofden, de een meer, de ander minder. Dat die goden uit henzelf waren voortgekomen maakte hun geloof erin nog ambivalenter, maar dat hing er natuurlijk vooral van af in hoeverre ze hun afkomst nog bewust waren of bewust wensten te maken. Maar hierin waren ze niet veel anders dan iedereen die in zijn eigen Sinterklaas gelooft, waaronder die van zijn doorluchte identiteit.

En hetzelfde halfgeloof geldt misschien hun spelen met een dubbele of multi-identiteit (als bij Pessoa), die bovendien een realiteit is, zij het niet op alle niveaus even reëel. Dus waarom zouden we niet in een *multi-realiteit* en in *reële* mogelijkheden geloven. Posse esse. Het *is* omdat het *mogelijk* is. Daaruit is alle beter-weten voortgekomen en alle weten dat tegelijk niet-weten is.

*

Het andere van het andere

De literatuur, het geschrevene in z'n geheel, is *het andere* - het bevát niet alleen het andere -, ook als het 'ik' of het 'zelf' erin opgenomen of gerealiseerd is; in dat geval ís het - ten dele - het andere-ik.

Maar ook in z'n algemeenheid - ik-bepaald, ik-gekleurd of niet - is de literatuur *het andere* en misschien is de taal in het algemeen dit ook, dat wil zeggen de *gerealiseerde* taal, niet de potentiële of latente. (De laatste bevat misschien bovenal het latente zelf, het half- of onbewust eigene.)

De gerealiseerde taal, vooral de literatuur, is onze - variabele - dubbelganger die uit het latente en onbewuste is opgedoken, waarin hij als onzichtbare, woordeloze, vormeloze, diffuse en alom aanwezige niet-aanwezige schuilging, ofwel als nadrukkelijk, al te nadrukkelijk niet-aanwezige dubbelganger van de vorm aannemende dubbelganger die in onze existentie opdook optrad.

Zijn domein bij uitstek: het eeuwig marginale, de marge, het niemandswit: het *andere van het andere* dus, waarvan het laatste, de gevormuleerde taal, zich voortdurend bewust blijft en als het goed is ons bewust máákt, ons, de vlees geworden schaduw van het andere, schaduw die als een vooruitgeschoven pion de wereld van de concrete realiteit verkent en daarvan kond doet

aan het andere, terwijl het zich met hem (het) en zijn informatie voedt.

116

Betrokkenheid en distantie

Je komt steeds vaker, als een soort gemeenplaats, tegen dat je alleen over iets kunt oordelen als je buiten de context staat, er geen deel van uitmaakt, er niet (al te zeer) bij betrokken bent. Want als je er deel van uitmaakt en dus het betekende meebepaalt, ben je niet in staat de waarde van het betekende objectief te beoordelen. Wat nodig is is een archimedisch punt van waaruit je de wereld - en ook jezelf - kunt beschouwen; wat jezelf betreft moet je dus buiten jezelf kunnen treden.

Omgekeerd wordt even vaak beweerd - of werd vroeger vooral gezegd - dat je alleen 'echt' de waarde of waarheid van iets kunt leren kennen als je er deel van uitmaakt, er middenin staat, het betekende meebepaalt. Je moet dus maximaal *zelf* aanwezig zijn om de werkelijkheid met jezelf erin te kunnen kennen, alle (werkelijkheids)bewustzijn is ook zelfbewustzijn.

Beide zal wel weer waar zijn en een pendelbeweging is ook hier het meest normale en normerende: de afwisseling van buitenwereld en binnenwereld, van ik-bewustheid en onbewustheid of gradaties ervan.

Literatuur is ook hier weer een merkwaardige overgangsvorm, is de gevormuleerde transformatie van binnenwereld tot symbolische buitenwereld, met een buitenbewustzijn dat voortdurend Eureka roept omdat het tot archimedische ruimte is geworden, ruimte die ons identiteitsgevoel meebepaalt en ons realiteitsgevoel zowel vergroot als completer maakt. In het beste geval maakt het ons 'ik' kleiner.

*

Heeft het leven zin? Nee, maar er zal een onderscheid gemaakt moeten worden tussen *jouw* leven en *het* leven. Jouw leven kan als zinvol ervaren worden - en voor veel mensen is het geen probleem zolang het niet tot probleem gemaakt of door anderen verklaard wordt -, bijvoorbeeld wanneer er een zinvol *doel* voorhanden is, een leefdoel, handelingsdoel of sociaal doel. *Het* leven mag dan zinloos zijn, jouw individuele bestaan is het mogelijk niet, voor jou en anderen.

Voor veel mensen is het in de eerste plaats een psychisch probleem, een van te weinig vitaliteit (je moet 'zin in het leven hebben' - Freud), vaak met een erfelijke component of gebaseerd op een biochemisch tekort. En dan, voor nogal wat mensen, vooral voor (over)bewuste, creatief begaafde, wordt de zinloosheid van het leven bepaald door de realiteit van de *dood.* De dood maakt het leven zinloos, ook als (tijdelijke) bevrediging wordt geput uit een bevredigende activiteit, niet zelden van een zelfbevestigend karakter in de trant van: ik leef, dus ik besta.

117

Linkse dictaturen hebben terecht geen boodschap aan grote, 'autonome' literatuur - de poëtische complexiteit en het complexe poëtische gevoel verhinderen eenduidigheid -, rechtse dictaturen, voor zover niet ultrarechts en nazistisch, tolereren haar om dezelfde reden: hoe complexer de gevoelens en hoe autonomer de literatuur hoe minder expliciet de relaties met de werkelijkheid, dus hoe ongevaarlijker voor hen.

Het poëtische legitimeert hen, desnoods tegen de geest van de poëzie in. Maar het is de geest die hen koud laat, dezelfde waarin de literatuur zich autonoom waant.

*

Literatuur is altijd (altijd) een ‘sociaal fenomeen’, hoe autonoom en hermetisch een tekst ook mag zijn; maar interne relaties die uitsluitend autonome taalrelaties zijn, zijn van zichzelf níet sociaal; ze zijn het alleen als ze zich expliciteren in de tekst. De interne zingeving betékent het materiaal en de methode; stelt het doel, dus van binnenuit, zoals alles wat fundamenteel is, en niet via sanctionering door de externe werkelijkheid, waarin het werk - zoals gezegd - altijd een sociaal gegeven is, al is het maar in min-maal-min-is-plus-zin.

*

Zestiende & zeventiende eeuw: kunst als bewijs van de superioriteit, niet van de maker, maar van de opdrachtgever (vorst, paus, notabele, rijke burger).

Triomf van de kunstenaar: hij voert de opdracht heimelijk voor zichzelf uit, voor een eigen doel en gebruikt de vorst openlijk als voorwendsel.

*

Goede potentaten waren mild tegenover de armen en zwakken, weduwen en wezen, en zij werden er - ook historisch - om geprezen. Maar dezelfde potentaten zijn de millennia door hardvochtig geweest tegen niet-zwakken, omdat deze hun absolute positie konden aantasten, waaronder het voorrecht om goed te zijn voor armen en zwakken. Dit laatste is namelijk gemakkelijk genoeg en het kan bovendien uitstekend dienen als ethisch en historisch alibi voor het onderdrukken van meer zelfstandige individuen, zowel de kleine als de middelgrote. Ook wat dat betreft zijn de tijden niet veranderd, in meervoud niet.

*

‘De som is meer dan de afzonderlijke delen’: een oorspronkelijke wijsheid die tot wijze gemeenplaats is geworden.

(Meerwaarde die ook geldt voor kunst en literatuur.)

Maar tegelijk is iets anders ook waar: de delen verliezen aan afzonderlijke waarde binnen het totaal, de eenheid ontkracht de details en het kan best zijn dat het verlies aan detailwaarde groter is dan de totale waarde die de zelfstandige details ontlenen aan hun configuratieve som. Dit gaat met name op voor de literatuur (het proza) en ook voor de politiek. De som is soms minder dan alle delen afzonderlijk en individuen verliezen vaak aan waarde in de groepering waarvan ze deel uitmaken.

(Dit gaat misschien niet op voor mensen die van zichzelf over een geringe individualiteit beschikken, hun waarde wordt groter dan de som van ikken gedeeld door evenzoveel ikken: een sociale meerwaarde die verschilt van gesocialiseerde individualiteit en die uiteraard niets met ‘eigen identiteit’ te maken heeft.)

118

De cultuurmens bestaat voor een deel bij de gratie van ficties, van alsofs, wij kunnen niet zonder; ficties verzoenen ons tijdelijk met ons bestaan, helpen mee een andere en soms betere werkelijkheid te scheppen. En niet te vergeten: alle speculaties, ook wetenschappelijke, waren aanvankelijk ficties of zijn het nog.

Fictieve ficties. Het gaat er alleen om te onderscheiden tussen goede en slechte ficties, *niet* in de eerste plaats tussen juiste en onjuiste.

Vooral het slechte geheugen van de mensen draagt ertoe bij

dat steeds opnieuw dezelfde onjuiste ficties ontstaan, die de politiek, het wereldtoneel en de gedachtewereld van de mens gaan beheersen. En omdat ze zo vaak terugkeren heeft de meerderheid de neiging ze als juist te zien. Ficties die elkaar bevestigen doen zich voor als waarheden, net als in de literatuur.

Film en literatuur zijn, evenals een groot deel van alles wat we doen, natuurlijk schijnmanoeuvres, maar schijnmanoeuvres en schaduwboksen handhaven de illusie die de werkelijkheid op de been houdt, veel werkelijkheid, zo niet alle...

Zo nu en dan houdt ook de werkelijkheid de illusie in stand, dat wil zeggen zolang ze er belang bij heeft of onbewust... de illusie van de werkelijkheid.

Droom van de oplichter: werkelijkheid, niet een gedroomde!

Nebukadnezarbeelden

Het karakter van de werkelijkheid waarin we leven, zowel de concreet-sociale als de neuronale, is een onvaste, probabilistische, bestaande uit 'waarschijnlijkheidsvelden' en virtualiteiten, die bij een permanent wijzigend perspectief en een diversiteit aan impulsen uit buiten- en binnenwereld steeds andere realiteiten opleveren.

In die zin is onze leef- en denkactiviteit, net als de evolutie in het algemeen, een experimentele.

De constituerende beelden die we al levend en denkend vormen - we kunnen niet zonder, de culturele evolutie met haar autoteleologische opbouw kan niet zonder -, de richtingbeelden en droombeelden hebben dan ook vaak meer het karakter van *doorgangsbeelden* of zouden dat moeten hebben: *Nebukadnezarbeelden,* deels van goud, deels van zilver, deels koper, deels ijzer en met voeten van ijzer en leem.

Vaak worden als eerste de lemen voeten verbrijzeld, waarna het beeld omtuimelt en in brokstukken uiteenvalt.

Onze leefwereld bestaat uit één lange reeks van dit soort Nebukadnezarbeelden.

*

Leven is als een levende dode verder leven in jezelf: het heeft veel weg van een rups die van binnenuit opgesoupeerd wordt door een larve die uit het eitje gekomen is dat een ander insect in de rups heeft gelegd; het slachtoffer verdedigt het zelfs met haar laatste restje levensmaterie, als was het haar eigen larve.

Als ze compleet leeggegeten is en een wezensvreemd insect heeft voortgebracht, dat voor haar eigen nakomelingen als folteraar & uitvreter op zal treden, sterft ze en niemand die er haar dankbaar voor is, ook haar parasiet niet.

*

119

Een leugen is een vorm van niet-abstracte waarheid.

Waarheid baseert zich niet altijd op realiteit, maar schept realiteit of beoogt dit. Waarheid is een, niet altijd realistische, abstractie en heeft evenmin als liegen uitsluitend met moraal te maken. Zowel waarheid als leugen kan tegelijk moreel en immoreel zijn. Met waarheid valt dan ook niet altijd te leven (vergelijk waarheid in oorlogstijd), met leugen evenmin. De meeste mensen zoeken een balans tussen die twee, een balans die zijzelf als een levende evenwichtsnaald bepalen. Ecce homo: de mens als een trillende, bibberende naald.

Het genezende woord

Asklepios, de god van de heelkunde, was tevens het Volmaakte Woord, dat standbeelden tot leven kon brengen. Hij werd echter door Zeus met bliksemschichten gedood omdat hij een *mens* uit de dood had opgewekt, want dat leek te zeer op een goddelijke daad. Bij standbeelden ligt de grens.

De literatuur probeert standbeelden tot leven te brengen en een enkele maal dode goden. Ook daarvoor worden schrijvers bestraft: door de goden die ze zelf hebben opgewekt.

*

De poëzie heeft iets met de wereld: ze wil, zo niet haar vóórbeeld, dan toch haar exclusieve nabeeld zijn, waarna de wereld zelf bij voorkeur geheel dient te verdwijnen of tot drog- of dreigbeelden wordt, zo niet tot blijvend achtervolgend nabeeld.

*

De Pythagoreeërs (‘alle dingen zijn getallen’) namen het bestaan aan van irrationele getallen. Deze waren even noch oneven, noch beide. Ze noemden ze *arthos,* onspreekbare getallen, en probeerden hun bestaan geheim te houden.

Vergelijk dit met woorden, die noch werkelijkheid noch onwerkelijk zijn. Het bestaan van onspreekbare woorden zoveel mogelijk verhullen, wat bij dichters vaak goed lukt.

*

Universum van louter informatie

Steeds meer is een wereld denkbaar, en volgens deskundigen in principe realiseerbaar zoals SF-auteurs ons sinds lang hebben

voorgefantaseerd, van louter informatie, abstracte (getal)structuren en een kosmisch brein als een richtende einsteiniaanse god. En het is eveneens denkbaar dat de evolutie op deze planeet zich autonoom in deze richting beweegt om niet langer gevangen te zitten in en gebonden aan onvolmaakt georganiseerde materie. Ook een in autonomie toenemende en bovenal conceptionele kunst zou dezelfde tendens kunnen vertonen.

Als zij (geest, kunst) daar genoeg van heeft, om wat voor redenen dan ook, kan zij op zoek gaan naar een meer stoffelijk of fijnstoffelijk medium om zich in te manifesteren en te variëren, silicium bijvoorbeeld, het element van de computer, of een vluchtiger, luchtiger vorm van energie, om daarin een nieuw leven te beginnen, een nieuw bewustzijn te ontwikkelen en nieuwe avontuurlijke, materiegebonden wonderen aan te gaan. Misschien dienden dan ook een nieuwe 'taal' of communicatievorm en andere kunstvormen geschapen die bij haar existentie pasten en die beter waren dan de onze.

120

Schrijvers

'Schrijvers die in staat zijn elk soort gedrag uit te beelden, moet de regering als geniale, bijzonder aantrekkelijke persoonlijkheden haar respect bewijzen, maar tegelijk moet hun worden gezegd dat voor mensen als zij in de ideale samenleving geen plaats is.'

Plato: *Wetten.*

*

‘De huidige gewoonte op Sicilië en in Italië om de beslissingen over te laten aan het publiek en door stemming te bepalen wie het beste stuk geschreven heeft, heeft ook de schrijvers bedorven, want die schrijven nu om aan de wansmaak van critici van deze soort te voldoen en worden dus door het publiek opgevoed in plaats van andersom.’

Plato: *Wetten.*

*

‘Als ik een droom zou verwezenlijken zou ik er jaloers op zijn, want hij zou mij hebben verraden door zich te laten verwezenlijken.’

Fernando Pessoa: *Het boek der rusteloosheid.*

121

Kunst, literatuur, film, *alle* kunst: het langzaam smelten van de menselijke ijsbergen - ééntiende boven water, negentiende onder water - in een al warmer wordende zee - ijs dat zich in een heel ijstijdperk heeft gevormd, (alleen boven water zijn we eilanden), smeltend in een al warmer en hoger wordende zee vol onderstromen die ons meevoeren...

Een tijd, een halve tijd en nog een tijd...

*

Alleen bestaan als weerspiegeling.

Het blinken van een onzichtbare vis. Je ziet hem alleen als er een lichtstraal op valt.

En als hij boven komt drijven, zijn witte kwetsbare buik omhoog.

Maar op dat moment is hij niet kwetsbaar meer.

*

Ik beschuldig u van het verkrachten van mijn voorouders, van het kronen van mijn voorouders, van het idealiseren van volprojecten van mijn voorouders, van het kannibaliseren en verslinden van mijn voorouders. Ik veroordeel u tot taal.

*

De eenzaamheid van de fossiele prehistorische mens: er zijn maar enkele restanten van hem gevonden.

Of nog eenzamer: de laatste spreker van een uitstervende taal: alleen tegen jezelf kun je nog spreken - een aan jezelf geschreven brief op de bus doen of in je eigen brievenbus stoppen.

Een laatste woord tot jezelf op je sterfbed. Vaarwel! Vaarwel!

De eenzaamheid van het eigen idioom - elk idioom. ‘Ik ben in de eenzaamheid van de taal gegaan.’

122

De fictieve schrijver

Zoals er een ‘fictieve lezer’ is, zo bestaat er ook een *fictieve schrijver,* en ik bedoel nu niet de verbeelde bezorger van opgedoken documenten die in vroeger eeuwen zo populair was, maar een schrijver die niet samenvalt met de op het boekomslag vermelde auteur, noch met zijn vermeende aanwezigheid in een van de uitgebeelde figuren in het boek en zeker niet als het een ik is. Het is een schrijver die niet één enkele persoon representeert - waar de reële schrijver er overigens een van kan zijn -, maar een die ‘meerdere personen tegelijk is’ (Novalis) ofwel hij represen-

teert als ‘old Nobodaddy’ (Blake) iedereen en niemand. Veeleer valt hij samen met de ideale fictieve lezer, die hij immers heeft geschapen naar zijn eigen beeld, zij het net een beetje afwijkend en kritischer, want anders zou het zijn alsof hij alleen maar zichzelf bevestigde. Nee, hij is de *afwezige schrijver* met een vervangbare naam. ‘Ceci n'est pas un auteur’, de schrijver van ‘Ceci n'est pas un conte’ (Diderot), die als hij rookt de roker is van ‘Ceci n'est pas une pipe’ (Magritte). Schrijven: Ik ben die ik niet ben, en omgekeerd. Hans Andreus: ‘Ik ben niet die ik ben. Ik ben er niet.’

*

Veel te veel uitspraken zijn *machtsuitspraken,* die de bedoeling hebben hun ‘waarheid’ te benadrukken en deze er bij de ander in te hameren. Dat geldt ook voor uitspraken op cultureel gebied, het zijn vaak cultuur*politieke* oordelen of vooroordelen, niet zelden gebaseerd op minimale kennis en louter smaakpapillen. Het gevaar van een teveel van dergelijke machtsuitspraken is dat ze alle nadenken erover blokkeren.

Feyerabend bepleit een ‘relativistische maatschappij’ waarin plaats zou moeten zijn voor een relativistische wetenschap. Kunst en literatuur zijn, bij alle zelfbevestiging van de kunstenaar, van nature relativistisch gedisponeerd of zijn het wellicht onbewust daaróm. Wij zouden ononderbroken onszelf de macht moeten ontnemen, ook in taal. Het zouden dan misschien geen ware uitspraken zijn, maar werkelijke.

*

Sinds het begin van de mensheid zijn we bezig het brein en zijn potentialiteiten te doorvorsen en de wonderen die we er aantreffen zijn zo overrompelend dat we ze voorlopig niet hoeven uit te vergroten. Hersenfysiologie - samen met kunstmatige

intelligentie en eventueel microbiologie en microfysica - is een terrein waar we nog steeds van de ene verrassing in de andere tuimelen en waar de oplossing van het ene raadsel een vaak nog groter raadsel ontsluit.

En mochten ooit alle natuurlijke wonderen doorlicht en alle raadsels opgelost zijn, dan gooien we zelf alle puzzels weer door elkaar, chaotiseren onze wereld en onszelf - als de natuur met haar vele ingebouwde toevalligheden, onzekerheidsfactoren en zelfvernietigingtendensen dit al niet heeft gedaan -, waarna de nieuw ontstane chaosmos de gelegenheid krijgt (zich) opnieuw te (laten) herordenen.

Hoe moeten we ons de toekomst voorstellen als de culturele evolutie zich in dit hoge tempo doorzet? Het valt moeilijk te voorspellen, mede gezien het grote aantal onzekerheidsfactoren, maar de kans zit er levensgroot in dat wij, zelfscheppers die we van nature of culture geworden zijn, onszelf zullen ontscheppen, zoals de ultieme creatieve daad, zowel bij kinderen als bij apen, bestaat uit het vernietigen van wat je zelf gemaakt hebt: tekening, blokjestoren en -huis, zandmens.

Waarna de natuur een nieuwe cyclus kan beginnen. (De microben, virussen, insecten, hybriden en mutanten liggen al op de loer.)

Scheppen, ontscheppen, herscheppen.

123

Gezongen routes

Nomaden zijn in meer dan één opzicht een wenselijk slag mensen; niet alleen dat ze bij uitstek gewend zijn met onzekerheden te leven, ze schijnen van oudsher als soort minder agressief, minder op bezit belust en minder inhalig dan de sedenten,

de zitters en bezitters, die hun eenmaal verworven bezit fel plegen te verdedigen en minder bereid zijn te delen met anderen, ook als ze van alles veel te veel hebben.

Wat de nieuwe neuronomaden echter nastreven is vóór alles de vrijheid om te denken en te formuleren wat ze willen en dat in onbeperkte mate, wat overigens mogelijk is zonder dat iemand tekort wordt gedaan.

Lange tijd is het nomadendom van de Aboriginals in Australië als utopisch beschouwd; ze hadden hun land, hun werelddeel opgedeeld in zogeheten 'songline', liederentrajecten, die routes en landschap weergaven waar hun voorvader (in diervorm) had gelopen en die hij al benoemend tot de zijne had gemaakt, zonder dat van eigendom gesproken kon worden. Het land was niemands eigendom, men bezat alleen de 'songline' als route. Bij aan elkaar grenzende liederenterritoria kon uitwisseling plaatsvinden van routegebraik en van goederen. Goederen hadden evenmin een vaste eigenaar en wisselden regelmatig van hand, sterker, hoe vaker de voorwerpen doorgegeven werden en in het bezit waren geweest van anderen, hoe groter hun waarde. (Vergelijk de *kula* van de Melanesiërs, waarvoor hetzelfde gold. Het gebruik bestond eertijds van Timor tot Tasmanië en Australië.)

Op deze wijze werd het Australische continent van noord naar zuid en van oost tot west met alle herkenningspunten en heilige plaatsen in liederen gezongen en in kaart gebracht, wat vergeleken zou kunnen worden met het oproepen van nieuwe trajecten in brein en computer door de neuronauten en cybernauten, trajecten die van niemand en iedereen zijn.

Overigens klinkt het verschijnsel van de Australische 'songlines' mooier en onverplichter dan de werkelijkheid was: als een voorouder eenmaal een 'songline' gezongen had, dan was deze meteen voorgoed vastgelegd; het nageslacht kon de liederen alleen maar nazingen en dit hoorde men te doen, zo letterlijk mogelijk en zonder fouten, op straffe van strenge straffen, ja zelfs van de dood. Dat waren pas riskante vergissingen en

riskante liederen. Het verschijnsel doet mij dan ook al te zeer denken aan de geanatomiseerde menselijke figuren vol rode lijnen in oude fysiologieboeken.

De neuronale en cybernetische trajecten zijn minder gefixeerd en de laatste kunnen bovendien uitgewist worden, soms zelfs bij vergissing. Ook dit boezemt angst in, een min of meer existentiële zelfs.

*

Labyrint

Een labyrint is een constructie die wij zelf bedacht hebben en waarin wij ons willen verliezen om vervolgens onze uiterste best te doen ons eruit te bevrijden. Sluiten wij in het binnenste - altijd het centrum! - iets of iemand op, dan willen wij ook dat of die iemand eruit bevrijden, eventueel tegelijk met onszelf.

Het diepste dat in het binnenste van het labyrint gelokaliseerd wordt is het *geheim,* het diepste geheim dat wij willen zoeken zonder het te ontdekken, anders was het niet alleen geen geheim meer, maar wat we zouden achterlaten - in het centrum - was een leegte. Vandaar de vele omwegen die we bij het construeren van het labyrint ingebouwd hebben, de hoeken, hekken en schijnopeningen. In feite is de zoektocht dan ook een schijnqueeste, een kunstqueeste die wij zo lang mogelijk willen volhouden, het is haar functie, bij kunstenaars zelfs een levensdoel.

Het protolabyrint, waaruit al onze bedachte labyrinten voortgekomen zijn en dat als model ervoor dient, dragen we dag en nacht met ons mee tot aan onze dood, het oneindige labyrint van het brein: daar zetelt ons diepste geheim dat wij een leven lang proberen te duiden en te ontraadselen zonder er ooit in te slagen. Ons diepste geheim is een labyrint met een schijn-ik erin.

(De *drempelervaring* is het gevoel op de toegangsdrempel te staan van het onbekende, nog ongestructureerde labyrint van

ons onbewuste, zetelend in het brein met zijn miljarden hersencellen en het vrijwel ontelbaar aantal connectiemogelijkheden, slapende trajecten, onontgonnen associaties. Eén stap over de drempel en we bevinden ons in de neuronale realiteit, vlak ervoor staan we voor louter virtualiteit, een werkelijkheid waarvan we alleen een vermoeden hebben en waarvan ons schijn-ik deel uitmaakt.)

124

Geschapen zelfschepper

Het begint er steeds meer op te lijken dat niet de materie op zich, noch de met enige vorm van intelligentie en bewustzijn geladen materie of de met een hogere vorm van intelligentie en bewustzijn begiftigde levende materie de loop van de evolutie heeft bepaald, maar in de eerste plaats de intelligentie zelf.

Intelligentie, bewustzijn en leven zijn uit de materie voortgekomen, zijn eruit ontwikkeld, maar als ze er eenmaal zijn, *zijn* ze er en ontwikkelen *zich* verder, in samenspel met de drager, maar wel in die zin dat zij de ontwikkeling en de koers van beide bepalen en niet het toeval of het toevallige, al of niet sociaal beïnvloede, gedrag van de drager.

Je zou het kunnen vergelijken - behalve met de zelfontwikkeling van de taal in het brein via permanente interne dialoog, ‘Selbstsprache’, ‘self talk’ - met de computer. De hardware (het ding) betekent niets zonder software (het programma, de ingevoerde gegevens), maar die software is niet identiek met de computer. En die software blijkt in staat zijn eigen gang te kunnen gaan en, na een opdracht daartoe, zelf optimale oplossingen aan te dragen, vaak met verrassend resultaat. Wat dat betreft is volgens deskundigen het einde nog niet in zicht.

*

Alles wat we gedacht hebben ligt op de een of andere wijze in onze hersenen opgeslagen, maar het *is* er pas als we het opgeroepen hebben en soms dringt het onopgeroepen tot ons bewustzijn door. Maar ook zonder dat is het aanwezig, als een machtige potentie die we koesteren als een kleinood.

Waar *het* precies huist als het er niet is, weten we nog niet, maar het is niet (altijd) lokaal gebonden, het is meer een lokale functie waarvan de mogelijkheden en potentialiteiten verspreid liggen over het brein en volgens sommigen misschien zelfs enigszins erbuiten, bijvoorbeeld deel uitmakend van een 'veld'.

Sinds het begin van *homo sapiens* is de hersenmassa niet meer toegenomen; we zijn nu alleen nog bezig de mogelijkheden van onze hersenen te benutten en een maximale software te ontwikkelen en dat is er een die uitgebreider is dan de neurale materie alleen. Hij wordt net als de computer op gang gebracht door elektrische stroom, maar eenmaal ingeschakeld gaat hij in toenemende mate zijn eigen gang. Vóór alles is het dus ons brein dat *ons* heeft geschapen en heeft de door het brein ontwikkelde taal ons gemaakt zoals we zijn.

Schotsen springen

Schrijven is voor mij een soort schotsen springen, ik heb het een paar maal zo genoemd en ik ben de enige niet. Schotsen springen houdt in dat je maar kort op een schots mag verwijlen anders zink je, alleen door van schots naar schots te springen blijf je droog en bereik je misschien de overzijde, als je dit wenst. Voor de schrijver zowel als voor de lezer is het niet erg als je er eens naast springt, je grijpt je vast aan een andere schots of drijft mee op de (onder)stroom die de schotsen richting geeft.

Toch is het niet zo - wat een literair criticus opmerkte naar aanleiding van mijn essay in *Denkende schrijvers* - dat ik (alleen) een warm pleidooi hield voor mijn schrijfmethode. Ik meende en meen nog dat hetzelfde voor iedere schrijver in het aanvangsstadium geldt en dat zo het creatieve proces werkt: de vondsten dienen zich min of meer zelfstandig aan na een prikkel of wens, maar heel vaak zonder een gerichte prikkelopdracht, waarna een bewustere fase volgt en een eventueel doelgerichte inspanning: denkwerk. Daarna wordt het min of meer autonome proces herhaald; alles hangt af van de zelfverstrekte opdracht en de mate van gerichtheid, de lijn die je wilt aanhouden, hoe strak je de teugel aanhaalt.

Ikzelf houd meer van een gevierde teugel, maar niet altijd. Alles hangt af van welke methode je op dat moment de beste vindt. Daarbij gaat het nooit om een grotere of minder grote 'natuurlijkheid', 'natuurlijkheid' speelt in de literatuur geen rol. Wat telt is van welke (bewustzijns)realiteit je uitgaat en welke (geschreven) realiteit je wenst. Realisme is dan ook niet een term die in het schrijfproces past: je schrijft je naar een bepaalde realiteit *toe.* Realisme is in de eerste plaats 'bewustzijnsrealisme'.

125

Kunst en literatuur: het is zoiets als met jezelf telefoneren en altijd de ingesprektoon krijgen.

Het is als tegen jezelf spreken in een microfoon met een koptelefoon over je oren die je woorden vervormd weergeeft.

Het is als je eigen handschrift vervalsen en daarna geen verschil meer zien.

Het is als buikspreken met een buik- of kopstem en de stem niet meer als de jouwe (h)erkennen.

*

De maatschappij is één grote potlach van mensen. Hoe meer je er van stuk kunt maken hoe machtiger je bent. Op den duur word je bijna een soort superdemocraat die zijn destructiedrift op anderen weet over te dragen en haar gelijkelijk onder de mensen verdeelt. Vervolgens trek je je flaubertijns terug als een god achter zijn vernietigde schepping.

*

Sociale utopie

In de grensgebieden vindt altijd veel heibel plaats; er wordt geschermutseld en sommige apensoorten brullen en borsttrommelen er iedere ochtend na het ontwaken en vóór het ontbijt lustig op los om hun domein te bevestigen of hun latente agressie uit te leven, waarna ze de rest van de dag ontspannen voedsel en woorden vergarend doorbrengen.

*

De taal verorberen is als het verteren van je eigen voorouders. Ik ben rijk aan voorouders, ook prehistorische. Ik heb zelfs voorouders in de toekomst.

*

‘In zekere zin is alles wat een schrijver geproduceerd heeft postuum.’
Kierkegaard: Of-of.

126

Het Niets is in de eerste plaats een theoretisch begrip; daarna kan het persoonlijk ervaren worden en bestaat het Niets werkelijk. En het is iedere keer een ander Niets of het Grote Niets anders ervaren. In dat geval, als het niet verlamt, kan het - in de vorm van leegte, virtueel blanco - een bron van productiviteit zijn. Het Niets lost zich dan op in het gerealiseerde en blijft daar, voelbaar, raadbaar. Het is/was dan de ultieme virtualiteit. In de literatuur bestaat dan ook geen niets.

*

Het is de drang tot verhelderen en interpreteren die de mens drijft en die via een eenheid scheppend denkbeeld, metafoor of structurerende gedachte tot een eenheidsgevoel inspireert met heel het totaliserende karakter van dien en daarmee wordt dan de levende werkelijkheid geweld aangedaan, want de werkelijkheid kent geen eenheid, geen enkele. (Eenheid bezitten kristalstructuren en kristalformaties.)

We kunnen niet buiten het denken van en in (deel)stracturen, ons brein doet niet anders dan dat; maar zodra het totaal te groot, ja alomvattend wordt, keert de structuur zich tegen de werkelijkheid, die de waarheid is en het leven.

*

‘Wanneer iemand zich op een gegeven moment ervan bewust wordt dat het leven belangrijker is dan de gedachte, dan betekent dit dat hij een literator is, een intellectueel; het betekent dat zijn eigen gedachtewereld niet tot leven gekomen is.’

Cesare Pavese: *Leven als ambacht.*

*

‘Realisme is het aanvaarden van de status-quo; wie de gegeven werkelijkheid accepteert, respecteert versteende meningen; de realiteit begint voorbij de grenzen van het mogelijke, het enige realisme is de ironie.’

György Konrád: *De stedebouwer.*

*

Ook alle hedendaagse realisme is *historisch realisme.*

127

De potentie van het onbewuste

In het onbewuste, de grote vergaarbak van ons brein met al zijn potentialiteiten, rust het woordeloze en onbekende dat de kunstenaar via allerlei magische en rituele kunstgrepen probeert op te roepen, zichzelf en anderen hiermee het gevoel gevend dat het *zijn* én *onze* werkelijkheid is, waarna die zowel hem als anderen *werkelijker* en *aanweziger* maakt. Een dergelijke - ‘oorspronkelijke’ - werkelijkheid versterkt en intensiveert het gevoel van er-te-zijn, een typisch existentieel gevoel dus, deze realisatie van innerlijke potentialiteiten waarvan wij al een vermoeden hadden.

Tegelijk veroorzaakt deze realisatie naast opluchting niet zelden een gevoel van verarming, verschraling, versmalling, omdat veel van de rijke potentialiteit en van het oneindig aantal mogelijkheden door de partiële realisatie wegvalt en misschien voorgoed verloren gaat.

Soms lijkt het beëindigde werk eerder ontvreemd aan het

onbewuste, ontstolen aan de *potentia* en volgens sommigen aan het goddelijke.

Door schrijvers, kunstenaars en essayisten wordt dit proces wel gemy(s)tificeerd, alsof het om meer zou gaan dan een neuronaal (on)bewustzijnsproces, ja, om iets goddelijk grondeloos, met meer het karakter van een groot kosmisch geheim waarvoor ze in aanbidding neergeknield liggen en dat ze idealiseren alsof het kunstwerk iets van het ultieme geheim heeft blootgelegd.

De realiteit, het realiteitsproces, is anders: de schrijver of kunstenaar heeft het geheim geschapen of als esoterisch proces gepresenteerd. De aanbidding van het Onbekende Lam. Soms krijg je het gevoel niet met een literair of een verbaliseringsproces van doen te hebben, maar met een existentieel of kosmisch scheppingsproces vol rituelen en ritualiën. Het woordeloze is met een lichte wierookgeur omgeven.

Het apocriefe en het subversieve

Ik heb heel lang een zwak gehad voor het apocriefe, het *nog* niet (als normaal) geaccepteerde, iets wat wel aanvaard zou worden wanneer de grenzen wat meer opgeschoven werden. Dus geen voorkeur voor het fantastische of fantaisistische; dat interesseert me niet in het minst, het is vaak te gemakkelijk. (Meesterlijke uitzonderingen zijn o.a. *Gulliver's Travels* en het werk van Lewis Caroll.) Het apocriefe behoort tot het literaire geloof, het is er het randgebied van, het huist in het niemandswit van de marge. Soms - dus niet altijd - heeft het in zijn uitwerking iets subversiefs, gewild of ongewild, het heeft dan iets van een blinde mol die vanuit de marge het domein van consensus en conventie ondermijnt. Hoewel speels, is de ondertoon altijd die van ernst, van ernstig spel; vrijblijvend libertinage, loze transformaties, principiële dwarsliggerij zijn dan ook niet aan mij besteed, ook dat is me te gemakkelijk en vaak veel te voor de hand liggend; attitudes als deze hebben voor mij niet echt iets subver-

siefs, misschien omdat ze een serieuze component missen die er een wijdere context aan verleent: het reële, de horizontale realiteit als dieptedimensie van spel en fantasie, of desgewenst als dimensie-X, want om typische diepte gaat het evenmin, noch om twee- of meerdimensionaliteit, want die bestaan niet in de literatuur. Het apocriefe, getransformeerde, marginale is voor mij geloofwaardig zolang het aan de grenzen van de realiteit trekt en deze uitrekt, en dit geldt ook voor randwetenschappen. En: ook als iets (nog) niet waar is moet het - net als in de SF - waar *kunnen* zijn, moet reële virtualiteit zijn, indenkbare possibiliteit.

Het andere

Wat betreft het Andere dat de filosofie aan de orde pleegt te stellen. Tja. Voor de schrijver is alles wat (nog) niet *is* het andere, met inbegrip van al het bestaande en alle anderen, die als virtualiteit beschouwd worden ofwel de potentialiteit voor een realiteit die nog ont-dekt moet worden; en niet te vergeten: eveneens met inbegrip van de ontdekker en exploitator zelf, die *zich* nog moet ontdekken en die dit, als het goed is, permanent doet, hij/zij de virtualiteit van zichzelf, van een zelf, want een gefixeerd zelf is er, als het goed is, niet. Fixatie is gestold leven, atrofie, ziekte.

Al het Andere, de Ander, is toevoeging, moreel laden - ook als die moraal in de natuur geaard is -, is interpretatie, projectie, zelfprojectie, filosofie. Het Andere en de Ander moeten, net als het zelf, steeds opnieuw ontdekt worden, anders zijn ze er niet, is hij/zij er niet en vallen ze, net als de schrijver, terug in de virtualiteit, waaruit geput wordt voor een volgende (contingente) realiteit.

128

Het *verlangen* waarover auteurs en filosofen zo vaak denken en schrijven is in feite een onbestemd en ongericht verlangen, mogelijk niet zelden een verlangen naar het verlangen en naar vervuldheid, alsook een compensatie voor een permanente staat van onvrede, 'ontevredenheid' en 'verterend verlangen'. (Kafka in zijn *Dagboeken,* 27 mei 1915)

Indien er een geliefde is, is het soms een literaire geliefde, een die in haar, eventueel concrete, nabijheid het verlangen niet vervult, wat net als bij Goethe aanleiding kan zijn tot een kribbige sfeer; ging Goethe van Charlotte von Stein naar huis, dan schreef hij haar onmiddellijk de hartstochtelijkste brieven (die hij overigens niet veel later ook publiceerde). Vergelijk ook Flaubert, die aan Louise Colet schreef: 'Je zegt me dat ik serieus van die vrouw gehouden heb, dat is niet waar. - Alleen als ik haar schreef, met het vermogen dat ik bezit om emoties bij mijzelf op te wekken via mijn pen, nam ik mijn onderwerp ernstig, maar *alleen tijdens het schrijven.*'

Het meest bevredigende was een verte-geliefde. De realiteit tast het ideale verlangen aan, bedreigt het. In de literatuur is het meest ideale verlangen een verlangen *an sich,* vaak ook 'für sich' en de realiteit is in dat geval de grote genezing maar blijkt, zoals de menselijke existentie, in het algemeen ook ambigu. Je kunt verlangen in de literatuur - en niet alleen daar - dan ook heel vaak vervangen door *melancholie,* of ze is er de basis van, niet het gevolg: het eeuwig onvervulde verlangen en verlangen naar het verlangen. Wie door de realiteit genezen is verlangt naar realiteit, zij het vaak een *andere,* steeds weer een andere.

*

Meestal wordt gedacht: hoe dieper je in jezelf duikt, hoe persoonlijker de ervaringen en gevoelens, ja, hoe sterker het gevoel van identiteit. Maar in feite is het omgekeerde het geval: de (im)materie wordt ál onpersoonlijker en algemener (Emerson) en je betreedt, gaat op in het domein dat we met anderen gemeen hebben, met *de* mens. Terug aan de oppervlakte waaieren we weer uit in ikken of een uitgebreid ik, waarin geïndividu-, nee gedividualiseerde realisaties plaatsvinden, *for better or worse.*

129

De drie literaire logica's

Symbologica en *psychologica* zijn onderstromen die je niet kunt negeren, op straffe van ongeloofwaardigheid; voor symbologica - het opduiken van ‘structurerende’ symbolen en hun interrelaties - geldt dit *altijd*; de psychologica kan openlijk gedemonstreerd worden of alleen maar geïmpliceerd, in beide gevallen bepaalt ze de ‘natuurlijkheid’ van de reacties en de relaties tussen de taalfiguren; de afwezigheid van enige psychologie of psychologisering doet daar niets aan af. Het is een levensgroot misverstand dat andere, in wezen niet psychologische relaties en reacties (magische, rituele, archetypische) geen psychologicale beelden en symbolen zouden oproepen en zonder zo'n context zouden kunnen; ook sociale factoren zijn hieraan onderhevig: de beelden zoeken hun eigen weg, de symbolen associëren een eigen traject. Gehoorzaam je er niet aan, dan valt de valsheid van de symbolica onmiddellijk op en die is van invloed op de psychologica. Het omgekeerde kan ook het geval zijn, maar het is niet noodzakelijk.

Het enige genre dat er niet of veel minder aan onderhevig

is, is de montage of collage met haar veel bewuster aangebrachte opposities, contrasten, keuzes van thematiek en materiaal; maar hier hangt het ervan af of je met een mengvorm van doen hebt of niet. De 'maakbaarheid' is bij dit genre ongetwijfeld het grootst, al is ze nog steeds geen 100 procent. Zonder een bepaald percentage impulsiviteit en associeerlust geen kunst en literatuur.

De derde vorm van logica waar je niet onderuit kunt is de *analogica,* dit is het literaire analogon dat we aanbrengen of toepassen in verband met de buitenwereld. De schrijver doet dit in zijn werk door middel van exemplarische structuren, modellen, volgbare of navolgbare verhalen en situaties waarmee hij een herkenbare parallelle literaire wereld schept, ongeveer zoals de lezer zijn werk met een eigen verwachtingspatroon benadert. (Dat verwachtingspatroon kan wel doorbroken worden, maar dan ontstaat een ander patroon.)

Paradoxaal genoeg zijn alle drie de vormen van interne logica weinig rationeel. Je moet er *gevoel* voor hebben: gevoel voor logica.

*

Dostojevski of het *willen* dat God bestaat. Om Hem en hem bestaanszekerheid te verschaffen behoort de godsdienst staatsgodsdienst te zijn, met instituten en kerken die Hem en hem bevestigen. Dostojevski's nederigheid is, net als het geval was bij De Gaulle, nederigheid (via God) tegenover zichzelf en zijn ambivalente denkbeelden, bijgeloof, toevalsgeloof, een geloof dat, gokverslaafd als hij is, vergeleken kan worden met de val van de dobbelstenen: de dobbelende God die via de Wet der Grote Getallen zich tot existentie probeert te scheppen. Tot die God bidt hij, hem wensend en verwensend, in de hoop dat Hij en hij eens zullen winnen. Als hij van zijn gokverslaving af is wordt zijn godverslaving sterker; zijn God dobbelt nu alleen

nog maar met dobbelstenen waarop 1 en 0. Zijn (en zijn) kansen zijn navenant groter geworden, digitaler. *Digitate te.*

De mens knielde voor God omdat hij zijn zelfstandigheid, zijn vrijheidskansen niet aankon.

Dostojevski knielde voor God omdat hij wist dat de mensheid haar vrijheid niet aankon *en* omdat hij de mens in zichzelf niet aankon. Dat kon hij alleen in zijn literatuur, in een eeuwige tweestrijd tussen dubbelgangers, van hem en van elkaar.

130

Klacht van een taalfiguur

Ze manipuleerden me als hun schaduwfiguur, ik was hun troeteltoon en harlekijn van onbehagen, de mascotte tegen alle denkbare en ondenkbare onheil, het voodoobeeldje van hun wraak, de dildo van hun belustheid, ik was de golem en *sparring partner* van ieder die wilde schaduwboksen, ik ging er bijna aan ten onder, maar ze kregen me niet weg. Ik *kon* ook niet weg. Ik was hun zelfopgeroepen golem, hun zelfgegenereerde homunculus.

Mijn ultieme wraak: mijzelf opheffen en verdwijnen, met achterlating van een enorme leegte. Daar groei ik naartoe en dat des te sneller naarmate ik vaker als sparring partner gebruikt word. ‘Wat mij niet vernietigt maakt mij sterker.’ (Nietzsche)

*

Het gefantaseerde kind, het kind dat aan geboorte en zelfs aan conceptie voorafgaat. In het slechtste geval dient het de ouders als voorbeeld bij de opvoeding van het echte kind en dit voor-

beeld, een soort protozoon, zal als druk op hem wegen, misschien levenslang en vrijwel zeker zal hij er niet aan kunnen beantwoorden, er maar aan kunnen tippen; de kans is bovendien groot dat hij zelf die protozoon - deels onbekend en gegist - ten voorbeeld stelt aan zichzelf en er dan nog minder mee kan wedijveren. In alle gevallen is en blijft hij een halve of driekwart fantasiefiguur, voor zijn ouders en voor zichzelf, met het bijbehorende gevoel dat juist die figuur het meest wordt bemind, door zijn ouders en door hemzelf. Teleurstelling op teleurstelling is zijn lot.

Maar in hoeverre zijn we niet allemaal voor een deel of voor een groot deel fantasiefiguren van elkaar en van onszelf, verschillende figuren welteverstaan die elkaar soms ontmoeten maar nooit samenvallen, met alle misverstanden van dien, haatliefde incluis. Ik en mijn protozoon, jij en je fantasiefiguren, je schaduwen die voor je uit lopen en die je nooit inhaalt, die niemand inhaalt, ook niet als fantasiefiguur. Schrikbeeld: een semiotieke tweeling.

*

Moment van waarheid

Terwijl u tevergeefs probeert met uw tong een flintertje vlees tussen uw tanden uit te peuteren, terwijl u zich aan de hoek van de tafel stoot en vloekt, terwijl u krom loopt van de onderrugpijn of zich ongegeneerd en behaaglijk in uw kruis krabt, begint uw hond plotseling te lachen.

Dit is het ultieme moment van lijfelijke waarheid.

131

Waar het in de literatuur en eigenlijk bij alle creatieve denken om gaat is het denken van de verbeelding, niet het verbeelden van het denken.

Maar bij het bewust worden van het nieuwe millennium staat het denken stil en denken alleen de beelden, of bijna alleen, verdere speculaties zijn speculaties over speculaties.

*

Dostojevski klaagde samen met anderen over de volgens hen typisch negentiende-eeuwse ‘bewustzijnsziekte’, overbewustzijn eigenlijk. Daar lijkt de laatste decennia al minder sprake van te zijn; bij veel gedrag en denkgedrag lijkt steeds minder bewustzijn te pas te komen, een soort denken zonder al te veel bewustzijn. Er wordt ook minder intern gedialogiseerd, men *weet,* weet, weet en daar blijft het bij.

Toekomst? Dat is niet de bekende toekomst van het verleden, maar het verleden van de toekomst: iets is al voorbij voor het geweest is ofwel de virtualiteit van een virtualiteit.

*

Ook het complexe wordt eenheid en als eenvoud ervaren, gestold weten als een bevroren stromende rivier, bevroren dialectiek, een stroom van standaardmonologen.

(Vergelijk de veelheid een eenheid - *in* eenheid - van internet, een alom heersende veeleenheid.)

132

De mens in de eenentwintigste eeuw: niet meer de ‘overbodige mens’ uit de negentiende en begin twintigste eeuw; deze mens is aan zijn overbodigheid gewend en heeft er vrede mee, maar de *tussenmens,* de weer vrijwel virtueel geworden medemens van zichzelf, met zijn steeds zichtbaarder wordende blanco schaduw naast zijn verdwijnend lichaam.

Zijn meeste denken is reflectie over de staat van zijn schaduw.

*

Voor de huidige mens gaat het allang niet meer om het dostojevskiaans twijfelachtige $2 \times 2 = 4$. De wetenschap heeft een droomkarakter gekregen, het leven een dagdroomkarakter en 2×2 kan alles zijn of niets.

Ook God is geen probleem meer. De enige Godzoeker vandaag de dag is God, een *zelf*zoeker. En hij zoekt tevergeefs, want hij is er niet, zelfs zijn afwezigheid is er niet, zijn schaduw is er niet. Het enige dat hij nog kan doen is proberen in te lopen op zijn oude superluminale straling, een licht dat sommige mensen nog waarnemen.

*

Spiegels weerkaatsen je naturalistische beeld niet meer, alle spiegels zijn lachspiegels geworden. De beeldschermen weerkaatsen je duizendvoudig in duizend-en-eenvoudige vorm. En vervolgens houden ze je nabeeld als in een spiegelkabinet al weerkaatsend in leven als je zelf uit het zicht bent verdwenen. Je nabestaan.

*

In wezen is dit het tijdperk van de *beeldloze mens,* de mens die niet meer is wat hij was en nóg niet is wat hij zal zijn. Hij is een soort onzichtbare dubbelganger van zichzelf, een die hem overal vergezelt als niet-aanwezige aanwezige, een negatieve engelbewaarder die zich manifesteert als een geest in een spook en waarvan je hooguit een glimp meent op te vangen vanuit een ooghoek. De beeldloze mens als millenniumspook dat iedereen onzeker maakt die zich hem bewust is. Hij *is* dit bewustzijn. Hij die niet is die hij was, noch is wie hij zijn zal.

133

In het oude China, lees ik, ‘ordende de koning de kosmos symbolisch door in zijn eigen domein een welomschreven traject af te leggen’. (K. van der Leeuw)

Wat een perspectief biedt dit voor schrijvers die zich koning wanen in hun domein, al zal het hun eerder om de samenleving of hun omgeving gaan dan om de kosmos. Anderen praktiseren juist ontordening als een vorm van natuurlijke ordening. Maar je moet wel al een domein hebben.

*

De moderne paria is geen melaatse (straatkrant)bedelaar, maar een onzichtbare melaatse. Hij loopt overal, loopt overal om je heen, maar je herkent hem niet. Is hij ziek, dan kan hij je ongemerkt besmetten, is hij een pauper, dan kun je hem niets geven. Individu of dividu, eenzame tussen andere paria's. Als ze elkaar zouden herkennen, dan zouden ze elkaar bewust mijden, nege-

ren. Nu doen ze het misschien instinctief en zonder te weten dat ze het doen.

*

Het beeld van iemand in de spiegel zien en dit spiegelbeeld blijven zien wanneer hij weg is gegaan. Zo werkt de literatuur.

Bovendien hoef je alleen maar geméénd te hebben dat je iemand zag. Zijn - eventueel fictieve - beeld blijft je achtervolgen.

De meeste schrijvers geloven bovenal zichzelf te hebben gezien. Ook dit beeld blijft hen achtervolgen en op den duur identificeren ze zich volledig met dit beeld.

Het beste is misschien om twee spiegels tegenover elkaar te plaatsen, waarin het beeld permanent heen en weer gekaatst wordt zonder dat iemand aanwezig is. Het artistieke hiernamaals als hiernamaals. De eeuwigheidsdood.

*

Rasterkijken. Rasterrealiteit

De juiste afstand bewaren: Sta je er te dicht op, dan zie je alleen losse stippen. Sta je te ver af, dan zie je alleen een vormeloze massa. Alleen op de juiste afstand zie je figuren van de juiste dichtheid.

134

In de evolutie heeft het toeval zowel op macro- als microniveau een beslissende rol gespeeld en dit doet het nog. Voor velen hangt toeval samen met noodlot of wordt als noodlot ervaren.

Dit kan een bedrukkende gedachte zijn. Anderzijds kan toeval juist bevrijdend werken: men, iets is niet altijd onderworpen aan wetten en wetmatigheden, zinvolheid kan ondergaan worden als dwang of verworden zijn tot vanzelfsprekendheid, gedachteloze gewoonte.

Maar dan weer: ook toeval kent zijn wetmatigheden, zij het soms uitgestelde of, in zijn individuele uitwerking, niet precies voorspelbare. Toeval bezit een raadselachtige, volstrekt onverklaarbare verevenende tendens, zoals de natuur een streven naar het gemiddelde kent. Daarom kan een uitkomst, bijvoorbeeld bij het kansspel en de Wet der Grote Getallen, voorzien worden, maar waaróm dat zo is en waarom die verevening plaatsvindt, is nog steeds een raadsel, evenals het feit dat deze soms in clusters geschiedt. Toeval kent dus eveneens structurering, maar voor de eenling meestal alleen achteraf te constateren binnen het totaalgebeuren. Het maakt daar deel van uit.

En met dit achteraf bepaalde, voor onszelf onvoorziene, toeval moeten we blijvend leven, als een geluk-bij-een-ongeluk.

*

Placebo

Ook het complexe wordt meer en meer als (eenvoudige) eenheid ervaren, gestold weten als een bevroren stromende rivier, bevroren dialectiek.

Er is geen totaaldialectiek meer, ieder onderdeel, ieder onderwerp interfereert zo lang mogelijk met zichzelf binnen een soort halfbewustzijn, tot het in de vorm van een uitspraak, stelling of monoloog doorstoot en naar buiten treedt in de volle bewustzijnsrealiteit, waar het zich als een denkmolecule aan andere uitgedialogiseerde, uitgeprocedeerde monaden hecht of vrij blijft rondzweven in de bewustzijnsruimte tot de

energie door zelfoxidatie er geheel aan onttrokken is. En.zo. voort.

We zijn onze eigen placebo geworden. En wat het oorspronkelijke ik was weten wij niet meer. Placebo ego.

*

Symmetrie-asymmetrie

De natuur heeft een voorkeur voor symmetrie, ook op kosmische schaal en schijnt er volgens de nieuwste inzichten zelf energie aan te ontlenen. Evolutionair-biologisch gezien gaat de voorkeur uit naar een mooie symmetrisch gebouwde partner, waaraan geen afwijkingen waar te nemen zijn en die daarom geschikt wordt bevonden voor voortplanting.

Maar zo gauw er cultuur in het spel is zal, om de aandacht te trekken en om langer te blijven boeien, de dynamiek van het asymmetrische gaan meespelen; asymmetrie in de vorm dynamiseert, wat bijvoorbeeld het principe is bij de Japanse bloemschikkunst; dit bepaalt onder andere ook de werking van de diagonaal in de schilderkunst, van de syncope in de muziek, het aanbrengen van mouches van allerlei aard in de portretkunst en het leggen van onverwachte accenten in het algemeen. Perfecte symmetrie gaat snel vervelen, je raakt er - zoals onder meer bij de werkelijk zeer fraaie kleurenfoto's van fractalen - snel op uitgekeken. Kunst werkt bij de gratie van onregelmatigheden, onverwachtheden, accenten, raadselachtigheid, waaronder soms ook de raadselachtigheid van een onverklaarbare klaarheid.

135

De wereld een mislukt boek, een mislukte ontwikkelingsroman? Misschien. Maar misschien ook een waarvan we de zogenaamde schrijf- en stelfouten verkeerd duiden, terwijl we andere fouten niet eens onderkennen. We weten in feite niet of de roman gelukt of mislukt is voor we het einde kennen en dat maakt ons nog onzekerder. Soms denk ik: was hij maar mislukt, totaal en voorgoed, hoewel volledig gelukt nog erger is. Ik leef en de wereld *is,* dankzij de vele stel- en spelfouten van de evolutie, en ik weet niet eens of ik die wel zou willen missen. Trouwens, hoe kan iemand die zelf een vergissing is daarover gissen. Het is zoiets als alle leugenachtige Kretenzers laten beoordelen door Kretenzers.

*

Tegelijkertijd aan beide zijden van de grens, zowel voor als achter de deur van de taal, de dichtopen deur van literatuur & virtualiteit: dat is het scheppende moment.

*

De gerealiseerde toekomst is altijd de mislukte utopie van het verleden. (Het verleden dat vaak op zijn beurt tot utopie wordt verheven.)

*

Wanneer de mens voorgoed zichzelf zou zijn zou dit zijn einde betekenen.

*

Niet God, maar Adam was het die de wereld schiep. Adam: Zij die zichzelf schept én ontschept en met hem de wereld, dag in dag uit, uur in uur uit.

136

‘Mijn vaderland was een gevoel.’ (Sándor Márai) Mijn gevoel is uiteengevallen en ik weet niet meer waar ik thuishoor, zelfs niet binnen mijzelf, want ook mijn ik is uiteengevallen, al lang lang geleden; eigenlijk ben ik nooit een eenheid geweest; ik besta uit louter niet geïntegreerde allochtonen.

Maar met de meeste andere allochtonen om me heen kon hij zich moeilijk identificeren; zij zochten voor alles een vast, veilig centrum waar ze zich voorgoed konden vestigen; niks moderne nomaden. Met hen vergeleken was hij een en al composiete nomade.

Mijn vaderland is meer dan ooit een verloren gevoel.

*

In mijn leven is de bureaustoel waarin ik schreef vaak een elektrische stoel geweest die me net niet geëlektrocuteerd en geexecuteerd heeft.

Ze heeft wel mijn geschriften onder stroom gezet, die me op hun beurt bijna vernietigd hebben en tegelijk geënerveerd tot het leven erop volgde.

*

Door mijn jarenlange vertrouwdheid met de subatomaire wereld en haar eigenschappen komt mij (het bestaan van) de macromateriële wereld meer en meer als een wonder voor, een

wonder van concrete realiteit en als zodanig bijna ongeloofwaardig vreemd.

Ik zie de wereld en ze *is,* maar ze was er voor ik haar zag, een wonder. Het wonder van de realiteit buiten ons die groter is dan die in ons en als zodanig bijna een troost: een groot troostrijk idee.

137

De noodzaak van het overbodige

Recente archeologische vondsten hebben uitgewezen dat primitieve gemeenschappen lang voor het veeteelt- en landbouwstadium hun invalide soortgenoten in leven hielden. Het is een ontdekking die ontroering wekt, omdat we in die zorgzaamheid, samen met het begraven van de eigen doden, het eerste teken van humanitaire beschaving wensen te zien, meer dan in taalverwerving op zich. Het betekende dat men ook de overbodigen voor zijn rekening nam op de moeizame levenstocht naar het jaar 0.

Misschien waren deze gehandicapten wel artisans, kunstenaars, en misschien werden ze het uit een compensatorische aandrift, voor zichzelf of om iets voor de gemeenschap die hen in leven hield terug te doen.

In het gedomesticeerde stadium, toen arbeidsdeling winst opleverde, zette deze ontwikkeling zich verder door en begon de gemeenschap het bestaan van de getalenteerde artisans zelfs op prijs te stellen, temeer toen bleek dat ze ook in staat waren contact met het Andere te leggen, met voorouders, geesten en goden, en als bemiddelaar op te treden tussen de mens en de hogere machten.

Vervolgens hielden dezelfde bemiddelaars dit Andere uit ei-

genbelang in leven, verhevigden het, vergrootten het en beklemtoonden hun speciale relatie met de hogere machten. Door geesten en goden al dreigender, veeleisender en onmenselijker te maken vergrootten ze tevens hun onmisbaarheid: hoe groter de offers die gebracht moesten worden, hoe belangrijker hun functie: zonen en dochters dienden geofferd, duizenden soortgenoten geslacht, ritueel kannibalisme werd ingesteld, iets later de angst voor een wrekend hiernamaals aangewakkerd en vervolgens werd aangezet tot massale verdelgingsoorlogen ten gunste van de eigen godheid.

Zie onder andere de ontwikkeling van de religie bij de precolumbiaanse indianen in Midden- en Zuid-Amerika en die van het godendom bij de oude Grieken; in beide gevallen voltrok de ontwikkeling zich, wat de mens betreft, in ontemanciperende richting en het zou me niet verbazen wanneer de impulsen daartoe van priesters, sjamanen en zieners, dus van typische verbeelders en illusionisten waren uitgegaan. Zo is bij de indianen duidelijk te volgen hoe de aanvankelijk gevraagde bloemen- en vruchtenoffers van de Maya's uitgroeiden tot de al bloediger wordende mensenoffers bij de Azteken.

In vroegere civilisatiestadia koesterde men ook zijn waanzinnigen, om gelijksoortige redenen of uit vrees voor het onbegrepene dat een wezenstrek is van het Andere. Misschien dat zo het kunstenaarssyndroom ontstond, dat van de halfwaanzinnige tussenschepper die in geen van beide werelden thuishoorde, alleen in een=zijn tussenwereld, een beeld dat de tussenschepper niet naliet zelf te cultiveren. Zijn straf was een hevig verlangen naar beide werelden, de reële en de irreële, fictieve gepaard aan een levenslang pogen de twee te combineren en te realiseren in een kunstig artefact of verbaal verbeeldingsproduct.

Schrijvers zal dit idee niet vreemd voorkomen. Zij verkeren een groot deel van de tijd in een verbale tussenwereld, een wereld tussen de concrete sociale werkelijkheid en de vluchtige

neuronale binnenwereld, die wel reëel is maar niet concreet. De maatschappij geeft kunstenaars vaak het gevoel dat zij overbodig zijn, terwijl zij hen tegelijk op minimale basis in stand houdt als een soort geestelijk gehandicapten of, wie weet, vanuit een primitief humanitair gevoel, bij wijze van emotieve mascottes: in het gunstigste geval stellen ze hen misschien op prijs omdat ze nog steeds het Andere vertegenwoordigen, waarmee men door hun werken in contact kan komen.

*

Creativiteit: de noodzaak van het overbodige.
Humaniteit: cultuur: de noodzaak van de overbodigen.
Literatuur: de kunst van de kortste omweg en van de meest functionele overbodigheid.

*

'Kijk naar de zogenaamd nuttige bomen: hun vruchten worden geplukt, hun takken worden afgerukt. Mijn nuttelоosheid is voor mij van het hoogste nut.' *Fernando Pessoa*

*

138

(1)

De vijfde kracht, de creatone (creatief-mentale), naast de 4 fundamentele natuurkrachten.

Taal: de aggregatietoestand van het denken.
Literatuur: de aggregatietoestand van de taal.

*

Het creatieve wit: tussenwit, margewit, niemandswit.
De eilanden van taal die, in de diepte met elkaar verbonden, uit de witte oceaan van het papier oprijzen.

*

Ik, drenkeling, gered uit tijd & wit.
(Rimpelingen en onzuiverheden om je aan vast te klampen.)

(2)

Taal-identiteit.
Waarheid: een *werkelijk* gezegde.
De meest zinvolle gedachte: een suggestie.

*

Literaire figuur: tussen massa-individu, de-individu en privéindividu.
(Ideeën als genen.) (Het ultiem-indefinitieve bestaan.) Taalnomade.

*

Taalwereldburger: tussen privé-massa en collectief ik. Wie is iks? Wie is/wordt wij?

*

Taal lokt taal uit, taal lokt werkelijkheid uit.

*

Al dichtend kennen, al dichtend ont-kennen.

139

Intuïtief weten als eindpunt

Nietzsche gebruikt het begrip ‘intuïties’, die de wetenschapper resten wanneer alle wetenschappelijke kennis niet meer toereikend zou zijn om de grote kosmische raadsels te verklaren, waarbij in het huidige stadium gedacht zou kunnen worden aan nog steeds fundamentele raadsels als: hoe kan iets ontstaan uit niets en waarom zou er uit het niets plotseling een oerknal optreden: de onze. En waarom zou er niet altijd ‘iets’ geweest zijn, bijvoorbeeld in de vorm van immateriële gegevens of velden?

De oude Jains uit Voor-India hadden al een notie over een oneindig aantal (opeenvolgende) wereldscheppingen in een werkelijk oneindig heelal.

Een inlevingsgedachte om aan te wennen. En hoe iets hiervan in de literatuur invoelbaar te maken?

140

Voer voor verbeeldingsmensen

Bij het ontwikkelen van leven op deze wereld - en mogelijk/ waarschijnlijk/zekerlijk op vele andere planeten in ons heelal

en eventueel in andere heelallen - volgt na de eerste chemische verdichting tot materie het ontstaan van een eerste primitieve intelligentie, een zichzelf ontwikkelende: een protoplasmatische, primitief organische en biologische. Hoe verder gevorderd in de ontwikkeling, hoe groter de rol van intelligentie hierbij, gevolgd of begeleid door een eveneens groeiende vorm van bewustzijn, alsook niet zelden een soort sociaal bewustzijn: dit binnen een darwiniaanse evolutie en eventueel onderhevig aan een zich manifesterende veldwerking. De laatste - omstreden - notie is niet nieuw: ze stamt ook weer uit de negentiende eeuw. (Samuel Butler) Ook op microbiologische schaal worden permanent beslissingen genomen. Niets wat is, had ook zo hoeven te zijn. (Vrij naar Hume) Dat het toeval in de evolutie de enig bepalende factor zou zijn, is al decennia geleden ontkracht door Manfred Eigen, de vader van de speltheorie.

Een zeker gericht experimenteren zou ook in het spel kunnen zijn bij alle organismen - ook bij de lagere - in het zoeken naar en ontwikkelen van gunstige eigenschappen, bijvoorbeeld van de juiste afweerstoffen en dodelijk aanvalsgif, dit ongeacht wat verder het gunstig uitvallende bijeffect kan zijn van reproductiefouten.

Hoe de evolutie verder zal verlopen valt niet te voorzien, al hebben SF-schrijvers, evenals andere verbeeldingsmensen daar wel pogingen toe ondernomen. Wat zijn de invloeden die ongemerkt op ons inwerken, bijvoorbeeld ook in de vorm van velden, welke vormende gedachten spelen welke rol, wat is het aandeel van de creatieve taal hierin? En weer: wat kan de literatuur hiervan (in)zichtbaar maken? En bovenal, wat zijn de vruchtbaarste variaties en de meest productieve experimenten, ook in de culturele evolutie?

Misschien is de mens als zelfbenoemd toppunt van de schepping wel het resultaat van (re)productieve missers. In het algemeen bestaat alle gelukte creatie bij de gratie van gerichte

toevalligheden, zoals eureka het actieve zien is van zinvolle verbanden. Dit is de essentie van de creatieve factor.

141

Ieder organisme een collectief,
ieder individu een eenmanscollectief.
Superindividu als superego.

*

Angst voor de consequenties van ons denken. Of juist voor de beperkingen van ons taaldenken.

Zich binnendenken in een al opener ruimte.
Indenken.

*

De mens als toekomstmens krijgt hoe langer hoe meer een experimenteel karakter, als een aan zichzelf ontsnappend laboratorium-proefdier.
Ook het oude begrip ‘mens’ zal eens herzien moeten worden.
Zijn potentia een zich verwijdende potentialiteit tot virtualiteit?
Hoe ook dat in te denken?

Alle denken meer dan ooit proefdenken.
Alle dichten (vanzelf-sprekend) ook.
Proeftaal.

Nawoord
- Laurens Ham

Aan het begin van zijn literaire autobiografie *Een geschreven leven* (2004-2005) schrijft Sybren Polet dat hij als kind twee verlangens had: ‘verhaaltjesschrijver’ en ontdekkingsreiziger worden. Hij schrijft: ‘Kort erop combineerde ik de twee verlangens.’ Deze verbinding tussen literatuur en avontuur is kenmerkend voor het werk van Polet, die kunst in zijn essaybundel *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* (1972) in de eerste plaats een ‘mentaal avontuur’ noemt.

Ieder boek van Polet maakt van de lezer net zo'n literaire ontdekkingsreiziger of mentale avonturier. Wie zich in dit duizelingwekkende, meer dan zestig jaar omspannende oeuvre begeeft, doet er goed aan alle zintuigen te scherpen en de verbeelding op volle toeren te laten draaien, want het vraagt om een bijna onbeperkte nieuwsgierigheid en creativiteit. Waarschijnlijk bestaat er geen lezer die de grenzeloosheid van ontdekkingsreiziger Polet werkelijk benadert en die in staat is de volle reikwijdte van het oeuvre te vatten en te waarderen - van zijn recente poëzie over medialiteit tot zijn romans die tot ver in het verleden en diep in de toekomst grijpen, van zijn notities en studies over het experimentele proza, menselijke en dierlijke creativiteit, identiteit en politiek, tot zijn reisbeschrijvingen. Toch kan iedere lezer zich laten verleiden om de grenzen van zijn eigen kennis en verbeelding te verruimen.

Onvooringenomenheid is daarbij een pre. Verwacht geen

netjes afgebakend, keurig aangeharkt literair landschap, maar een voortwoekerend taaloerwoud waarin voortdurend nieuwe sluipwegen verschijnen en verdwijnen. Het oeuvre is niet zomaar in genres in te delen, vrijwel alle boeken zijn zo 'onzuiver' als maar mogelijk is. Een roman als *De hoge hoed der historie* (1999) kan ook als een verzameling nauw samenhangende verhalen worden gelezen; essayistische passages doorsnijden romans als *Xpertise of De experts en het rode lampje* (1978); sommige van de essaybundels brokkelen uiteen en komen naast de recente, meer filosofische poëziebundels te liggen; en enkele werken vallen helemaal buiten de voorgestelde categorieën, zoals de 'oratorium-collage' *Adam X* (1973). De ondertitels van veel van de werken drukken deze ongrijpbaarheid uit: 'een geschiedboek', 'anamorfosen', 'emblemen', 'een kadercollage', 'een model'.

De noodzaak van het overbodige is een al even moeilijk te categoriseren boek. Het is een verzameling korte genummerde essays over literatuur en andere vormen van kunst, over de natuur en over Polets reizen, doorsneden door ultrakorte notities, citaten van andere schrijvers en meer theoretisch-filosofische passages. Sommige regels van de tekst hebben dezelfde aforistische kracht als de recente poëziebundels van Polet, zoals *Virtualia. Teletonen* (2012) en *Het aaahh & ooohh van de verbonaut* (2014). Het boek kan daarnaast worden gelezen als een tweeluik met *Crito, ik ben de literatuur nog een haan schuldig* (1986), een gelijkaardige verzameling notities en korte essays. De twee boeken zijn in deze uitgave zelfs met elkaar verstrengeld geraakt: hoewel het grootste deel van *De noodzaak van het overbodige* nieuw is, zijn relevante fragmenten uit *Crito* ingeweven (terwijl een aantal flarden uit *De noodzaak* trouwens al in *Een geschreven leven* verschenen). Ook dat is kenmerkend voor het oeuvre van Polet, waarin fragmenten en verhalen regelmatig in herschreven vorm in latere boeken terugkeren.

De noodzaak van het overbodige werd in het nawoord bij *Crito*

al aangekondigd voor het jaar 1987. Het kwam er niet van. In 2005, in het derde en laatste deel van *Een geschreven leven,* werd het boek ook nog als 'in voorbereiding' aangemerkt. Al die tijd bleef de bundel in ontwikkeling. In 2014, bij de negentigste verjaardag van Polet, komt het eindelijk tot een publicatie. Deze uitgave is dus een vervulling van een belofte, maar kan ook goed dienen als inleiding tot de gedachtewereld en het oeuvre van Polet. Niet eerder schreef hij zo beknopt en helder over zijn literaire opvattingen, niet eerder hield hij een zo aanstekelijk pleidooi voor het kwetsbare, het gefantaseerde, het overbodige.

*

Een aantal thema's keert in de boeken van Sybren Polet voortdurend terug. Allereerst heeft Polet zich sinds de jaren zeventig veel beziggehouden met (de geschiedenis van) 'ander proza', zoals hij het noemt, of ook wel 'modern' of 'tegendraads proza'. Die interesse leidde in 1977 tot een groot essay in *Raster,* waarin hij onderzoekt hoe in de achttiende eeuw naast de conventionele roman ook een meer eigenzinnige, parodiërende romantraditie ontstaat. In dit essay noemt Polet Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760-1767) als het oerboek uit deze traditie, waarna hij de historische lijn doortrekt vanuit Duitse auteurs als Jean Paul en Novalis via Herman Melville en Multatuli tot aan twintigsteeeuwers als Andrej Belyj en James Joyce. Zo laat hij zien dat er altijd een romanbeoefening heeft bestaan die zich onttrekt aan alle wetten van de realistische vertelling, die spot met de regels van chronologie, typografie, logica en de gebruikelijke karakterontwikkeling.

Ook de Nederlandse literatuur bevat veel tegendraadse schrijvers, zoals Polet laat zien. In dezelfde tijd publiceert hij daarom de bloemlezing *Ander Proza* (1978), een verzameling Nederlandstalige prozafragmenten van eigenzinnige schrij-

vers als Theo van Doesburg, Paul van Ostaijen, Willy Roggeman en Lidy van Marissing. Het boek, een van de eerste bloemlezingen van dit type proza in Nederland, wordt ingeleid met een herschreven versie van het *Raster*-essay. Het voornemen om dit essay tot een boek uit te breiden blijft echter jarenlang op de plank liggen vanwege de kritische ontvangst die *Ander Proza* te beurt valt. Pas in 2003, als de controverse rond het 'experimentalisme' in de Nederlandse literatuur lijkt geluwd, verschijnt *Tussen de zwarte en de witte pagina.* Dat opent met auteurs van ver vóór Sterne (onder wie Lucianus) en bespreekt ook minder bekende auteurs als Bonaventura en Raymond Roussel. In dit boek bespreekt hij twee verschillende tendensen in de 'andere' prozatraditie: het streven naar steeds verdere abstractie (wat Polet uitdrukt met het beeld van de 'witte pagina') en de tegenovergestelde teneur van betekenisverdichting en onleesbaarheid (de 'zwarte pagina').

*

Een tweede kernthema in Polets essayistiek is het creatieve proces. Naast allerlei kortere passages in *Crito* is hier vooral *De creatieve factor* van belang, Polets omvangrijkste en op dit punt meest precies uitgewerkte studie. Hieruit blijkt hoe breed zijn belangstelling uitwaaiert, als de 'creatieve vleermuis' die hij in het boek opvoert: langs psychologie en psychoanalyse, via de neurowetenschappen en de biologie tot de filosofie. In dit boek gaat het vooral over de 'sprong in het onbekende' die met elke creatieve daad gepaard gaat: de bereidheid om voorbij het bekende en het rationele te denken en de stap te zetten naar tot nog toe ondenkbare ideeën. Al in de Griekse oudheid hielden filosofen als Heraclitus en Plotinus zich met deze kwestie bezig; Polet laat zien dat er in de millennia daarna altijd schrijvers zijn geweest die op een vergelijkbare manier de intuïtie en het 'denkvoelen' hebben verkend. Ook het marginale wordt in deze studie aangeduid als voorwaarde voor creativiteit: niet alleen individuele breinen, maar ook complete culturen moeten

voor een creatieve ontwikkeling steeds pendelen tussen centrum en randgebieden. Polet analyseert in dit boek niet alleen de spelende geest, hij demonstreert zijn spelprincipes ook: zijn conclusies zijn soms speculatief, de hoofdtekst loopt uit op korte aforistische notities en de tekst zwermt nog verder uit in aanvullende noten, die nieuwe voorbeelden geven of tegenspraak bieden aan de hoofdtekst.

*

Een derde hoofdthema van Polet is de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid, een kwestie die het uitvoerigst ter sprake komt in zijn eerste beschouwende werk, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* Dit boek biedt een verdediging van het experiment in de literatuur, maar op een kritische en genuanceerde manier. Zo gaat Polet in tegen het onder experimentele schrijvers en denkers populaire idee dat niet-traditionele literatuur als vanzelf gangbare maatschappelijke opvattingen ondermijnt. Zo werkt het volgens hem niet: ongebruikelijke taalvormen kunnen inderdaad tijdelijk ‘ontwenning’ en ‘depropagandisering’ tot stand brengen, maar het publiek raakt snel aan zulke vervreemdende literaire middelen gewend. Bovendien heeft hij zijn twijfels bij het ‘automatisch schrijven’ van de surrealisten en andere experimentele auteurs: ‘Zonder structurerende elementen gaat iedere tekst de mist in.’ Hij pleit juist voor een bewuste literatuur, die uitkomt voor haar eigen gemaaktheid en niet net doet alsof ze de werkelijkheid klakkeloos kan verbeelden.

Literatuur, een ‘*permanent experiment* van de geest’, maakt bepaalde grensoverschrijdingen mogelijk die buiten de literatuur niet kunnen voorkomen, maar we moeten de politieke werking van literatuur niet overschatten. Bovendien waakt Polet ervoor om de literatuur als een uniek, alles overtreffend genre te zien, zoals sommige experimentalisten wel geneigd zijn te doen. Volgens latere essaybundels als *Crito* en *De noodzaak van het overbodige* is het niet alleen de literatuur die ons

voorbij het cliché brengt, maar heeft feitelijk alles wat ‘nutteloos’ en kwetsbaar is die kwaliteit.

*

Al aan het begin van *De noodzaak van het overbodige* vergelijkt Polet de functie van literatuur in de hedendaagse samenleving met die van de nar in vroeger tijden. Zoals een nar de tegenfiguur was die de heersende macht vanuit de marge met haar kwetsbaarheid confronteerde, zo kan ook de literaire auteur het publiek een confronterende (lach)spiegel voorhouden. De nar en de auteur balanceren daarbij allebei op de rand van wat is toegestaan en ze kunnen hun functie alleen vervullen als ze bereid zijn hun hele bestaan op het spel te zetten. Een literair spel moet dus met grote ernst gespeeld worden om effect te kunnen sorteren.

De vergelijking tussen de nar en de auteur is ook om een andere reden belangrijk. Van de nar accepteren we dat hij niet zomaar zichzelf is, maar dat hij een ‘illusionist’ is, een uitvergroting van zichzelf én van de koning die hij spiegelt. Zo zijn schrijvers ook illusionisten: ze scheppen niet alleen fictieve werelden, maar ook zichzelf. Polet noemt de schrijver een ‘geschapen zelfschepper’, die met zijn intelligentie een zekere controle over zijn eigen bestaan heeft: ‘Intelligentie, bewustzijn en leven zijn uit de materie voortgekomen, zijn eruit ontwikkeld, maar als ze er eenmaal zijn, *zijn* ze er en ontwikkelen *zich* verder, in samenspel met de drager, maar wel in die zin dat zij de ontwikkeling en de koers van beide bepalen en niet het toeval of het toevallige, al of niet sociaal beïnvloede, gedrag van de drager.’ In die zin is het veelzeggend dat deze auteur zijn pseudoniem Sybren Polet inmiddels als het ‘eigenlijke, meest persoonlijke’ beschouwt. En wellicht is zelfschepping niet alleen voor narren en kunstenaars, maar voor ieder mens een noodzaak. Wie Polets romancyclus over Lokien Perdok

kent, die figuur die in alle mogelijke tijdvakken alle mogelijke identiteiten kan dragen, weet dat Polet de moderne mens ziet als een zelfschepper ‘van nature of culture’. ‘Ik verbeeld mij, dus ik ben’, zo formuleert hij zijn variant op het adagium van Descartes.

Betekent dit misschien dat de mens bij Polet een autonoom superwezen is, dat gerust in staat is om zich aan de eigen haren uit het moeras van het toeval en de natuur te trekken? Helemaal niet, eerder het omgekeerde. Goed, Polets essays laten keer op keer de bijzondere werking van de menselijke creativiteit zien en tegen het slot van deze essaybundel worden creativiteit en humaniteit respectievelijk benoemd als ‘de noodzaak van het overbodige’ en ‘de noodzaak van de overbodigen’. Het overbodige wezen mens kan zijn wereld enkel leefbaar maken en houden door het meest ‘onnuttige’ wat er is, kunst en cultuur, te blijven beoefenen. Maar de mens zal zijn zelfschepping nooit helemaal in de hand hebben en altijd een houding tegenover de natuur moeten blijven innemen.

Cultuur en natuur zijn bij Polet dan ook helemaal geen zaken die elkaar uitsluiten. De natuur is voor hem geen nostalgische plek buiten de cultuur, maar een werkelijkheid die op allerlei manieren met het culturele is verknoopt. Bevlogen schrijft hij over menselijke vindingen die al woekerend deel van de organische wereld worden, over nesten die uit kunststof zijn gebouwd of over levensvormen die de grens tussen het dierlijke en het mechanische doorbreken. En zoals de natuur zich aanpast aan de cultuur, zo werkt het ook omgekeerd. Polet maakt duidelijk dat u een boek als *De noodzaak van het overbodige* alleen kunt lezen dankzij een grote hoeveelheid hout, water en chemicaliën: ‘Wanneer iedereen nu een beetje aan het idee gewend is dat hij naast zijn stapeltje lectuur een even groot stapeltje rotte vis plus een teil water moet denken, kan men gaan lezen: dit boek bijvoorbeeld.’ Ook heeft hij aandacht voor menselijke vindingen die zelf een nieuwe, kunstmatige ‘natuur’ in het leven roepen.

Zo wijst hij op de schoonheid van het paradoxale cijfer 0, de verbeelding van het niets en tegelijkertijd een van de elementen waaruit het binaire stelsel is opgebouwd, het getalsysteem waarop de hele digitale ‘werkelijkheid’ gebouwd is.

*

Als Polet een pleidooi houdt voor de noodzaak van het overbodige, dan is het niet omdat hij denkt dat het nutteloze niet voor zichzelf kan opkomen. Keer op keer laat deze essaybundel juist zien hoe creatief en eigenzinnig mensen, dieren en dingen zijn, hoe de verbeelding steeds nieuwe bestaansmogelijkheden schept. Deze bundel vraagt dan ook niet om nostalgische of betuttelende lezers die de literatuur koste wat kost willen beschermen tegen nieuwe mediale invloeden of de natuur tegen menselijk ingrijpen. Eerder daagt Polet zijn lezers uit om met onverholen nieuwsgierigheid naar de toekomst uit te zien. Niet omdat die toekomst per se perfect of utopisch is - hij meent dat de utopie ondenkbaar en onbestaanbaar is geworden - maar omdat hij gelooft dat stilstand de dood is. Tegelijk is het de traditie die de cultuur behoedt te veranderen in een commerciële echoput. In de notitie ‘Toekomstbeeld’ laat hij zien hoe in een toekomstige, volledige gecommercialiseerde cultuur altijd oude boeken de boel op stelten kunnen blijven zetten: ‘Weer- & verkeersberichten, reclameboodschappen als voornaamste vorm van sociale communicatie. / De enige code de reclamecode. / Aldus knettert de lucht van communicatie. / Het wachten is op het activeren van een stoorzender uit het verleden, een dode denker, een oud boek.’

De noodzaak van het overbodige roept om actieve, scheppende lezers. De ideale lezer van dit werk zal iemand zijn die het niet bij lezen houdt, maar die zelf gaat schrijven, of beter nog: die zichzelf gaat herschrijven.

Op die manier blijft de literatuur in beweging.